Das Naturgefühl bei S. T. Coleridge

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Margarete Hosch

aus Bochum-Langendreer

Marburg 1932

Druck: Heinr. Pöppinghaus, o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Von der Philosophischen Fakultät der Universität Marburg
als Dissertation angenommen am 26. Februar 1932.

Berichterstatter: Herr Prof. Dr. Max Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 2. März 1932.
Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern!

Das Naturgefühl bei S. T. Coleridge

Inhaltsverzeichnis:

	Seite
I. Entwicklung des Naturgefühls bei Coleridge. . . .	1—20
Beeinflussung durch:	
1. die klassische Tradition, ...	1—9
2. die Vorromantik, ...	9—12
3. die persönliche Veranlagung, ...	12—16
4. die Freundschaft mit Wordsworth.	16—20
II. Darstellung des Coleridge gemäßen Schönheitsideals in der Natur nach:	21—79
1. Form und Linienführung, ...	21—40
2. Licht, ...	40—50
3. Farbe, ...	50—64
4. Ton, ...	64—73
5. Bewegung.	73—76
III. Bedeutung der Natur für Coleridge und sein dichterisches Schaffen.	79—105
1. Natur und Imagination.	79—82
2. Das Coleridge eigentümliche Naturerleben:	
a) Das Einsamkeitsmoment, ...	82—88
b) Der Stimmungsgehalt in seinen Naturdichtungen, ...	88—92
c) Urerleben oder Bildungserleben? . . .	92—96
3. Die Natur als Symbol des Transzendenten. . .	96—105
IV. Schwund der Imagination und seine Folgen für das Naturgefühl Coleridges.	106—109
Schlußzusammenfassung.	109—111

Literaturverzeichnis.

A. Ausgaben.

The Complete Poetical Works of S. T. Coleridge, edited with Textual and Biographical Notes by E. H. Coleridge. 2 Vols. Oxford 1912.
S. T. Coleridge, Biographia Literaria, edited with his Aesthetical Essays by J. Shawcross 2 Vols. Oxford 1907.
S. T. Coleridge, Biographia Epistolaris, edited by A. Turnbull, 2 Vols. London 1911.
Letters of S. T. Coleridge, editid by E. H. Coleridge, 2 Vols. London 1895.
Drei Briefe von S. T. Coleridge aus Deutschland. hrsg. von Erich Vollmer. in „Herrigs Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen". Bd. 118. 1907. (zitiert als „Archiv 1907".)
Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge. 2 Vols. London 1835.
S. T. Coleridges Notizbuch aus den Jahren 1795—1798, in „Herrigs Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen". Bd. 97. 1896. (zitiert als „Archiv 1896".)
Anima Poetae, edited by E. H. Coleridge. Boston and New York 1895.
Miscellanies, aesthetic and literary: to which is added the Theory and Life. Collected and arranged by T. Ashe, Bohn's Standard Library. London: Bell & Sons, 1911.
The Poetical Works of William Wordsworth, ed. by Hutchinson. London 1907.
The Writings of William Blake, ed. by Geoffrey Keynes. 3 vols. London 1925
The Poetical Works of John Milton, ed. by David Masson. 3 vols. London 1874.
Collection Complète des Oeuvres de J. J. Rousseau. Aux Deux Ponts, chez Sanson & Co. 1872.

B. Allgemeine darstellende Werke:

Biese, A.: Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten. Leipzig 1926.
Biese, A.: Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Kiel 1888.
Deutschbein, M.: Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921.
Deutschbein, M.: „Romantisch und Romanesk", in „Britannica". Max Förster zum 60. Geburtstage. Leipzig 1929.
Goethe, W. v.: Entwurf einer Farbenlehre. In „Goethes Werke". Naturwissen-
Humboldt, A. v.: Kosmos. Stuttgart, 1845.
schaftliche Schriften. 3. Bd. Hrsg. v. Rudolf Steiner. Stuttgart 1890.
Laprade, V. de: Le sentiment de la nature chez les modernes. 2e ed. Paris 1870.
Pongs, G.: Das Bild in der Dichtung. Marburg 1927.
Ratzel, Fr.: Über Naturschilderung. 4. Aufl. München 1923.
Reynolds, M.: The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth. Chicago Diss., 1896.
Ruskin, J.: Modern Painters. 2nd ed. London 1898.
Schelling, F. W. J.: Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre. Tübingen 1806.
Schelling, F. W. J.: System des Transzendentalen Idealismus. Tübingen 1800.
Shairp, I. C.: On Poetic Interpretation of Nature. Edinburgh 1877.

Strich, Fr.: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. München 1928.
Underhill, E.: Mysticism. A study in the nature and development of man's spiritual consciousness. London 1922.
Walzel, Osk.: Deutsche Romantik. 4. Aufl. Leipzig 1918.
Wölfflin, H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 6. Aufl. München 1923.

C. Einzeldarstellungen.

Bersch, G.: S. T. Coleridges Naturschilderungen in seinen Gedichten. Diss., Marburg 1909.
Blätter zur Kunde der Literatur des Auslandes. Stuttgart 1836—1839.
Brandl, A.: S. T. Coleridge und die englische Romantik. Berlin 1886.
Effenberg, K.: Rousseaus Naturbegriff. Diss., Breslau 1922.
Fährmann, E.: Rousseaus Naturanschauung. Diss., Leipzig 1899.
Franck, L.: Statische Untersuchungen über die Farbenverwendung in der Dichtung Goethes. Diss., Gießen 1909.
Haferkorn, R.: Gotik und Ruine in der englischen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Leipziger Beiträge zur Engl. Philologie. Heft IV. 1924.
Haustein, Marg.: Die französische Literatur im Urteil der englischen Romantiker. Wordsworth, Coleridge, Southey. Diss. Halle 1917.
Herford, C. H.: The Age of Wordsworth. London 1930.
Heide, A. v. d.: Das Naturgefühl in der englischen Dichtung im Zeitalter Miltons. In „Anglist. Forschungen". Heft 45. Heidelberg 1915.
Kammerer, Fr.: Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert. Diss., Berlin 1909.
Klein, Rob.: Die Suggestionstechnik bei S. T. Coleridge. Diss., Marburg 1924.
Lewin, L.: Phantastica. Die betäubenden und erregenden Genußmittel. 2. erw. Aufl., Berlin 1927.
Meyer, K.: Die Landschaft Ossians. Diss., Jena 1906.
Richter, Hel.: Die philosophische Weltanschauung von S. T. Coleridge. In „Anglia" 1920
Rundstroem, Er.: Das Naturgefühl J. J. Rousseaus in Zusammenhang mit der Entwicklungsgeschichte des Naturgefühls überhaupt. Diss., Königsberg 1907. Diss., Heidelberg 1917.
Sigmann, L.: Scott und die Seeschule in der deutschen Kritik von 1800—1850.
Schmidt, O.: Rousseau und Byron. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte des Revolutionszeitalters. Berlin 1890.
Simmel, G.: Die Ruine. In „Philosophische Kultur". Ges. Essays. 2. Aufl. Leipzig 1919.
Steinert, W.: Das Farbenempfinden Ludwig Tiecks. Ein Beitrag zur Geschichte des Naturgefühls. Diss., Bonn 1907.
Wilmink, E.: Lord Byrons Naturgefühl. Diss., Münster 1913.
Wollenteit, C.: Milton als Romantiker. Diss., Marburg 1921.

I.

Wer sich eingehender mit Coleridge beschäftigt, wird zu der Überzeugung kommen, daß dieser nicht eine so einheitliche Dichterpersönlichkeit darstellt wie z. B. Wordsworth oder Keats, daß Coleridge vielmehr eine äußerst differenzierte Natur ist, was sich in besonders hohem Maße auch in seinem Verhältnis zur Natur äußert. Es bedarf einer sehr genauen, in die Tiefe gehenden Untersuchung, in das Naturgefühl Coleridges, das auf den ersten Blick so wenig einheitlich erscheinen will, Klarheit zu bringen.

Im Leben unseres Dichters lassen sich deutlich drei Perioden unterscheiden:

1. bis 1797: vor der Bekanntschaft mit Wordsworth.
2. 1797—1802: Freundschaft mit Wordsworth; Blütezeit des dichterischen Schaffens.
3. nach 1802: innerer Bruch mit Wordsworth; Verlust der Imagination.

Es wird sich als vorteilhaft erweisen, diese Einteilung vorwegzuschicken. Coleridge stand stark unter dem Einfluß von Wordsworth, und das prägt sich in dem Naturgefühl besonders stark aus. Obige Einteilung läßt ferner erkennen, daß man nicht irgendein Gedicht aus einer dieser Perioden nehmen kann, um daran das für Coleridge allgemeingültige Naturgefühl zu interpretieren. Gewiß offenbart ein Gedicht wie „The Eolian Harp", „The Nightingale", oder „Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni" jedes für sich einen Teil des Naturgefühls unseres Dichters, kann aber nicht als Beispiel der allgemein für ihn charakteristischen Naturauffasung angesehen werden. Vor allen Dingen geht es nicht an, wie es die frühere Forschung tat, das Wesen von Coleridges Dichtung und Naturgefühl in dem Gespensterhaften, Unheimlichen von „Christabel" und „The Rime of the Ancient Mariner" erschöpfen zu wollen. Wir müssen vielmehr in chronologischer Aufeinanderfolge die Gedichte jeder der drei angeführten Perioden einer eingehenden Interpretation unterziehen; es wird sich uns dann eine gewisse Entwicklung ergeben, in welchem Sinne, das sei den weiteren Ausführungen vorbehalten.

Einer der Faktoren, die die Stellung zur Natur mitbestimmen, ist die Voraussetzung, ob ein junger Mensch inmitten von Naturschönheiten aufwächst, oder ob er sie nur

gelegentlich für kurze Zeit kennenlernt, um dann wieder in die engen Mauern der Stadt zurückzukehren. Ein Stadtmensch kann zwar auch starken Sinn für Naturschönheiten, aber doch nicht das urwüchsige, vertraute, intime Verhältnis zu ihnen haben. Wir wissen, daß der junge Coleridge schon sehr früh nach London in das Waisenhaus Christ's Hospital kam, innerhalb dessen grauer Mauern er eine an Freuden arme Jugend verlebte. Viele Jahre später schrieb er in „Frost at Midnight":

For I was reared
In the great city, pent 'mid cloisters dim,
And saw nought lovely but the sky and stars.
(V. 51 ff.)

Er war ein phantasievoller, verträumter Knabe, dessen sehnsüchtiger Blick immer in die Weite gerichtet war und von den wenigen Erinnerungen zehrte, die sich an das Heimatstädtchen knüpften. Da es ihm nicht vergönnt war, immer mit der Natur zusammenzuleben, wie z. B. Wordsworth es konnte, vertiefte er sich in die Naturschilderungen der Dichter, sei es antiker oder englischer Autoren. Dabei kamen ihm eine überaus reiche Phantasie und ein starkes Einfühlungsvermögen zu Hilfe, so daß ihn die Bilder, besonders auch Landschaftsschilderungen so verfolgten, daß er in Anlehnung an sie begann, seine „Imitations" zu schreiben, die freilich noch stark die Vorbilder erkennen lassen und von geringem dichterischen Wert sind, die aber schon die ausgesprochene Neigung des jungen Dichtergemütes zur Landschaftsschilderung und Naturlyrik zum Ausdruck bringen. Coleridge dichtete zunächst in enger Anlehnung an seine Vorbilder aus dem klassizistischen Zeitalter und der Zeit der Vorromantik. So werden sich auch die ästhetischen Anschauungen dieser Dichter und ihre Stellung zur Natur in den Gedichten Coleridges widerspiegeln. Es wird sich an dieser Stelle als notwendig erweisen, in wenigen Worten die charakteristischen Züge des Naturgefühls dieser Zeitalter herauszustellen, um das Spezifische des Naturgefühls Coleridges erkennen zu können.

1.

In der klassizistischen Poesie des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts galt ausschließlich der Mensch würdig der künstlerischen Darstellung; die Natur fand nur Aufnahme als Hintergrund und Rahmen menschlichen Denkens und Fühlens oder wenn ihr irgendwelche Beziehungen auf menschliche Verhältnisse beigelegt werden konnten. Die Dichter dieser Zeit kannten Horaz, Virgil, Ovid auswendig und

empfingen von ihnen ihre dichterische Inspiration. Konventionelle Formeln und Metaphern, Personifikationen, weithergeholte Vergleiche mußten wahre Gefühlstiefe und subjektives Erleben ersetzen. So erklärt es sich, daß diese Zeit kein persönliches Verhältnis zur Natur haben konnte und ihre Schönheiten nicht erkannte. Die Landschaftsschilderungen der englischen Dichter dieser Periode waren Beschreibungen immer der gleichen Ideallandschaft: einer weiten, nach streng symmetrischen Gesetzen aufgeteilten Ebene, über der sich ein heiterer, wolkenloser Himmel wölbte. Für diese Zeit galt die mathematisch-geometrische Schönheit als ästhetisches Prinzip; Schönheit war gleichbedeutend mit Harmonie. Größere Hügelketten in der Landschaft waren unbeliebt, weil sie die Linien der Ebene unterbrachen und die Gesamtproportionen störten; Gebirge haßte man als „hindrances" und „huge, monstrous excrescences of nature, that deform the earth and frighten heaven." [1]) Der praktische Sinn ließ jene Zeit nur wohlangebaute Landschaften schön finden, wild-erhabene Gegenden hingegen verabscheuen: das ästhetische Urteil war dem Wertmaßstab utilitaristischer Einstellung preisgegeben. John Evelyn spricht z. B. von den Alpen als „an unpleasant barrier between the ‚sweete and delicious' gardens of France and the corresponding topiary paradises of Italy." [2]) Dr. Johnsohn sagte von dem schottischen Hochland: „An eye accustomed to flowery pastures and waving harvests is astonished and repelled by this wide extent of hopeless sterility. The appearance is that of matter incapable of form or usefulness, dismissed by nature from her care." [3]) Die beiden Hauptbeweggründe, die man für die Abneigung gegen die Gebirge anzuführen wußte, waren, „that they are useless, and that they are a deformity on the surface of the earth." [4])

Auch das Meer verabscheute man zu jener Zeit; es galt als „the world's great waste", „a watery wilderness" [5]) und hatte nur Geltung als nützliche Handelsstraße.

Die klassizistische Poesie wandte sich in bezug auf die Landschaftsschilderung also bewußt von allem Erhabenen und Gewaltigen ab, dessen geheimnisvolle, unsichtbare Kräfte sich dem menschlichen Erkenntnisvermögen entzogen.

1) John Evelyn, Diary 1641—1706. pp. 36, 185/6. ed. William Bray, London 1890; cf. Myra Reynolds: The Treament of Nature . . . S. 7.
2) Cf. M. Reynolds: The Treatment of Nature . . . S. 8.
3) Dr. Johnson. Works. Oxford English Classics. 1825. vol. IX. p. 35. cf. M. Reynolds: The Treatment . . . S. 9.
4) M. Reynolds: The Treatment . . . S. 13.
5) Waller, A Panegyric to my Lord Protector, st. II. cf. M. Reynolds: The Treatment . . . S. 14.

Wenn man die frühesten Naturgedichte Coleridges interpretiert, so begegnet man eben derselben Ideallandschaft, wie sie die klassizistischen Dichter zu beschreiben pflegten: einer „extensive plain", durch die sich ein „scanty stream" friedlich und ruhig im gewohnten Lauf dahinschlängelt:

„As late I journey'd o'er the extensive plain". [6])

Große, gewaltige Naturerscheinungen sind dem jungen Dichter als „dreadful scenes" verhaßt. Einen Sturm auf dem Meere schildert er folgendermaßen:

„Hast thou foreseen the Storm's impending rage,
When to the Clouds the Waves ambitious rise,
And seem with Heaven a doubtful war to wage,
Whilst total darkness overspreads the skies;
Save when the lightnings darting winged Fate
Quick bursting from the pitchy clouds between
In forked Terror, and destructive state
Shall shew with double gloom the horrid scene?"

C. P. W. S. 2. Dura Navis. V. 9 ff. (1787).

Diese Zeilen beruhen nicht auf einem wirklich erlebten Naturschauspiel, sondern sind nur die Übertragung eines Phantasiegebildes in Verse. Die Darstellung an sich ist ganz und gar romanesk; aber der Dichter empfindet den Naturvorgang nicht als schön, sondern verabscheut diese wilden Gewalten; das beweisen Ausdrücke wie „horrid scene" (V. 16.) und „dreadful scenes" (V. 33.).

Die ersten dichterischen Versuche Coleridges tragen noch ein weiteres Charakteristikum der klassizistischen Poesie: auch sie stellen immer die Beziehungen zwischen den Verhältnissen in der Natur und dem menschlichen Leben her. Der Anblick des Mondes, der bald hinter einer Wolke hervorbricht, bald hinter einer anderen verschwindet, regt ihn zu folgendem Vergleich an:

„Ah such is Hope! as changeful and as fair!
Now dimly peering on the wistful sight;
Now hid behind the dragon-wing'd Despair:
But soon emerging in her radiant might
She o'er the sorrow-clouded breast of Care
Sails, like a meteor kindling in its flight."

C. P. W. S. 5. Sonnet. V. 9 ff. (1788).

Oder er ordnet die Vergänglichkeit in der Natur und im menschlichen Leben den Ewigkeitswerten des Wissens unter:

---

6) C. P. W. S. 11. Life V. 1. (1789)
C. P. W. entspricht: Complete Poetical Works. Bd. 1.

„Yet he who Wisdom's paths shall keep
And Virtue firm that scorns to weep
At ills in Fortune's power,
Through this life's variegated scene
In raging storms or calm serene
Shall cheerful spend the hour.

While steady Virtue guides his mind
Heav'n-born Content he still shall find
That never sheds a tear:
Without respect to any tide
His hours away in bliss shall glide
Like Easter all the year.

C. P. W. S. 1. Easter Holidays. V. 24 ff. (1787).

Für Coleridge steht noch, genau wie für die klassizistischen Dichter, der Mensch im Mittelpunkt des Interesses. Die Naturvorgänge finden in den frühen Gedichten nur Aufnahme, weil sie treffende Vergleiche und passende Parallelen zu den Ereignissen des menschlichen Lebens liefern. So können wir von wirklicher Naturpoesie bei ihm in dieser Zeit noch nicht sprechen. Eine gewisse persönliche Note kommt zwar vorübergehend in die Naturgedichte durch die Liebe des jungen Dichters zu Mary Evans, z. B. in „Genevieve" (1789/90) und „To the Evening Star" (1790). Aber die Gefühlsäußerungen sind ganz in konventionellen Formen gehalten, und die poetische Stimmung wird durch die jeweiligen Reflexionen vollkommen zerstört.

Auch im Sprachlichen kommt das Verhaftetsein in der klassischen Tradition zum Ausdruck. Abgesehen davon, daß Coleridge seinen Gedichten gelegentlich lateinische Überschriften gibt, finden wir in ihnen auch die traditionellen Personifikationen wie Fortune, Woe, Wisdom, Memory, Vice, Care, Despair usw. wieder; er personifiziert daneben aber auch alle Phänomene der Natur; z. B.

„Wood, Meadow, verdant Hill, and dreary Steep,
Following in quick succession of delight."

C. P. W. S. 11. Life. V. 6 f. (1789).

Clouds, Waves, Ocean, Brook, Star of Eve, Gales, Hue, Foliage, Rock, Vale, Morning und viele andere, sie alle sind personifiziert; ein Beweis, daß bei Coleridge der Weg zu der Natur selbst vorläufig noch durch die klassische Tradition verstellt ist; denn als er den literarischen Einfluß dieses Zeitalters überwunden hat, werden die Personifikationen immer seltener. In den Naturgedichten der Jahre 1796/97 findet man ihrer schon bedeutend weniger; von 1798 ab verschwinden sie, bis auf

einige Ausnahmen, g a n z . „Frost at Midnight“ (1798) hat als einzige Personifikation oben erwähnter Art „Frost“ (V. 1) und „Moon“ (V. 74); „Lewti“ weist „Moon“ auf (V. 5); in „Fears in Solitude“ (1798) treten sie ganz zurück, desgl. in „The Nightingale“, — bis auf die selbstverständlichen Bezeichnungen, die er der Nachtigall als beseeltem Wesen in diesem Gedicht beilegt: „Warbler“ (V. 87) und „Philomela“ (V. 39).

Es ist auch interessant zu beobachten, daß er in dem Gedicht „To the Nightingale“ (1795) der Nachtigall noch das weibliche Geschlecht beilegt:

„Sister of love-lorn Poets, Philomel!“ (V. 1.)

Das ist einerseits aus der traditionellen Personifikation „Philomela“ zu erklären, mag andererseits aber auch seinen Grund darin haben, daß die Stimme der Nachtigall ihm sogleich einen Vergleich mit der Stimme seiner Geliebten aufdrängt:

„That all thy soft diversities of tone,
Tho' sweeter far than the delicious airs
That vibrate from a white-arm'd Lady's harp,
. . . . . .
Are not so sweet as is the voice of her,
My Sara — best beloved of human kind!“ (V. 18 ff.)

In dem späteren Gedicht „The Nightingale“ (1798) fällt solches Bezugnehmen auf menschliches Wesen und damit auch obige sprachliche Erscheinung fort.

Es lohnt sich, in dieser Hinsicht zwei Versionen desselben Gedichtes zu vergleichen. Greifen wir „An Effusion at Evening“ (1792) heraus, von dem eine zweite Version im Jahre 1796 unter dem Titel „Lines on an Autumnal Evening“ veröffentlicht wurde. Die erste Fassung personifiziert noch alle Naturerscheinungen, während die zweite Version diese Personifikationen bewußt abändert; das läßt sich von Zeile zu Zeile verfolgen und muß einen tieferen Bewegungsgrund haben; die Lösung ist wohl mit der veränderten Stellung des Dichters zur Natur gegeben: nachdem er die klassische Tradition überwunden hat, dringt er zu dem Wesen der Natur und ihrer Erscheinungen selbst durch und gewinnt damit ein unmittelbares Verhältnis zu ihnen. Er steht ihnen also nicht mehr gegenüber wie das Subjekt seinem Objekt, sondern er fühlt, daß er als Mensch mit in den Kreis der Naturphänomene hineinbezogen ist.

Es sei an dieser Stelle schon vorweggenommen, daß die Personifikationen in den Naturgedichten nach 1802 wieder zunehmen, allerdings in veränderter Gestalt; sie begegnen uns jetzt fast ausschließlich in der Anrede und sind eher mythisch, symbolisch aufzufassen:

„Thou Wind“ (Dejection: An Ode. V. 99.)
„Ye Ice-falls“ (Hymn before Sun-Rise. V. 49.)
„O dread and silent Mount“ (Hymn before Sun-Rise. V. 13.)

Nach 1802 treten die Ich-Sphäre des Dichters und die Sphäre der Natur wieder auseinander, und wenn sich Coleridge in der Anrede an diese Naturphänomene wendet, muß er sie als etwas anderes als er selbst ist empfinden. Das prägt sich in der sprachlichen Form eindeutig aus.

Ein weiteres sprachliches Argument für das Verankertsein Coleridges in der klassischen Tradition bieten uns die zahlreichen Vergleiche. Die Naturbilder dienen in den frühesten Gedichten in erster Linie dazu, Parallelen zu den menschlichen Verhältnissen zu liefern.

„Mild Splendour of the various-vested Night!
Mother of wildly-working visions! hail!
I watch thy gliding, while with watery light
Thy weak eye glimmers through a fleecy veil;
And when thou lovest thy pale orb to shroud
Behind the gather'd blackness lost on high;
And when thou dartest from the wind-rent cloud
Thy placid lightning o'er the awaken'd sky.

Ah such is Hope! as changeful and as fair!
Now dimly peering on the wistful sight;
Now hid behind the dragon-wing'd Despair:
But soon emerging in her radiant might
She o'er the sorrow-clouded breast of Care
Sails, like a meteor kindling in its flight.“
C. P. W. S. 5. Sonnet. (1788.)

„O Meek attendant of Sol's setting blaze,
I hail, sweet star, thy chaste effulgent glow;
On thee full oft with fixed eye I gaze
Till I, methinks, all spirit seem to grow.
O first and fairest of the starry choir,
O loveliest 'mid the daughters of the night,
Must not the maid I love like thee inspire
Pure joy and calm Delight?“
C. P. W. S. 16. To the Evening Star. V. 1 ff. (1790).

„With languid murmur creeps the placid stream
And works its secret way.
. . . . . .
Thus thro' its silent tenor may my Life
Smooth its meek stream by sordid wealth unclogg'd.“
C. P. W. S. 33. A Wish. V. 3 ff. (1792).

Solche Vergleiche sind in den frühen Naturgedichten sehr zahlreich. Coleridge versucht jeweils, eine Parallele zwischen der Natur und dem menschlichen Leben zu finden. Es handelt sich also um eine Veranschaulichung auf dem Wege des Vergleichs, um eine „Zuordnung zweier lebendiger Sphären . . ., die nun wechselseitig mit der Fülle ihres Seins aufeinander überstrahlen", wie Pongs sagt.[7]) „Es ist die eigentümliche Leistung des Denkens, im vergleichenden Unterscheiden Ähnlichkeiten zu entdecken als Gleichheiten bei gleichzeitiger Verschiedenheit und Proportionen aufzustellen, um Beziehungen aufzudecken. Dieses Vermögen, Ähnlichkeiten zu finden, wendet der dichterische Mensch an auf seinen ganzen Erlebniskreis: Inneres und Äußeres, Physisches und Metaphysisches. So greift er vergleichend über die Grenzen der ihm gegenwärtigen Sachsphäre hinüber in eine andere nicht gegenwärtige, nur innerlich vorgestellte Bildsphäre."[8]) Coleridge verwendet jeweils Bilder aus der Natur, um durch sie die Verhältnisse des menschlichen Lebens zu beleuchten und zu veranschaulichen. Diese Vergleiche zerstören allerdings, da sie bei Coleridge zu häufig angewandt werden, die poetische Stimmung der Naturgedichte. Man fühlt, daß er die Beziehung zwischen Sach- und Bildsphäre herbeiführen will; er „verknüpft sie unter dem Blickpunkt eines Menschen, der vergleicht und der nur bestimmte Seiten und bestimmte Verhältnisordnungen erlebt und heraushebt."[9]) Von Naturschilderung um ihrer selbst willen kann in der Frühzeit seines dichterischen Schaffens noch keine Rede sein.

Diese Tatsache wird ferner bewiesen durch die vielen traditionellen Metaphern, deren sich Coleridge bedient; er kann noch nichts Eigenes auf diesem Gebiet geben. Der Mondschein ist der „mild Splendour of the various-vested Night." (C. P. W. S. 5. Sonnet. V. 1. 1788); der Abendstern erscheint als „meek attendant of Sol's setting blaze" (C. P. W. S. 16. To the Evening Star. V. 1. 1790). „Sweetly-smiling spring" (C. P. W. S. 1. Easter Holidays. V. 2. 1787), „feather'd songsters" (ebda. V. 4.), „winged Warbler" (C. P. W. S. 18. On a Lady Weeping. V. 11. 1790); das sind einige Beispiele der festen Wortverbindungen und der allgemein geläufigen Formeln, die allmählich, da ihnen Anschauung und Inhalt fehlte, zu leeren Begriffen erstarrt waren, die aber die englische klassizistische

7) Pongs. Das Bild in der Dichtung. S. 150.
8) Ebda. S. 150.
9) Pongs. Das Bild in der Dichtung. S. 151.

Poesie allgemein benutzte und deren sich auch Coleridge in der Frühzeit seines dichterischen Schaffens bediente.

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, daß wir bei Coleridge von einem „Naturgefühl" zunächst garnicht sprechen können. Er dichtet in engster Anlehnung an seine literarischen Vorbilder, sowohl hinsichtlich der Gesamtkonzeption als auch der sprachlichen Formulierung.

2.

Außer der klassizistischen Poesie waren es besonders die Dichter der Vorromantik, die Coleridge stark beeinflußten. Diese Epoche brachte eine vollkommene Umwälzung auf dem Gebiet des englischen Naturgefühls. Zwar machte sich im 18. Jahrhundert zunächst noch die Einwirkung der klassizistischen Richtung geltend, — im ersten Viertel dieses Jahrhunderts erlebte ja der Klassizismus seine Blütezeit, und auch im weiteren Verlauf kann man verfolgen, wie das Alte mit dem Neuen ringt — aber die Reaktionsströmung erwies sich doch als stärker. „The proper study of mankind is nature" war jetzt die Losung. Ganz allmählich rang man sich zu einer neuen Stellung zur Natur durch; man verließ die Studierzimmer und ging hinaus, um die Natur zu beobachten. Neben die objektive Beobachtung trat allmählich das subjektive E r l e b e n der Natur, und damit war dem wahren, echten Naturgefühl der Weg bereitet, das, von der Vorromantik angestrebt, im Zeitalter der Romantik seine Erfüllung fand.

In der „Biographia Litaria" gibt Coleridge als seine literarischen Vorbilder aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an: Bowles, Cowper und Macpherson. Besonders der Einfluß des ersteren war es, der eine entschiedene Umbiegung im Naturgefühl Coleridges herbeiführte. „My obligations to Mr. Bowles were indeed important and for radical good"; und von dessen Werken schreibt er: „ . . . . by whose works, year after year, I was so enthusiastically delighted and inspired." [10]) Zwar trugen die Sonette von Bowles noch stark den Stempel der klassischen Tradition und waren z. T. in elegisch-idyllischem Stil geschrieben; aber sie waren doch schon durchweht von dem neuen Geist der Reaktion. Das erkannte Coleridge auch, als er schrieb: „Bowles and Cowper were, to the best of my knowledge, the first who combined natural thoughts with natural diction; the first who reconciled the heart with the head." [11]) Für Bowles bestand schon eine enge Beziehung

10) Biogr. Lit. Ch. I. Shawcross I. S. 9.
11) Biogr. Lit. Ch. I. Shawcross I. S. 16.

zwischen Natur und menschlicher Seele. Er betonte immer wieder: „Nature is the true subject of poetry." Dazu kam, daß Coleridge sich von der Persönlichkeit Bowles angezogen fühlte; die psychische Struktur dieser beiden Menschen hatte in der Tat viel Gemeinsames; auch die Lebensschicksale waren ähnliche. Während aber Coleridge vergebens einen Halt in den verschiedenartigsten philosophischen Systemen suchte, hatte Bowles einen festen Grund in der Natur gefunden. Ihm war die Natur zur Vertrauten geworden; sie hatte ihn auch innerlich so reich gemacht, daß er, als er am Leben zu verzweifeln drohte, an ihr einen sicheren Halt fand. Bowles' Sonette sind der Ausdruck eines tiefen persönlichen Kummers und Leidens; sie sind durchweht von einem gewissen Hang zur Melancholie; er hörte in erster Linie „the plaintive songs" in der Natur. Und das war es vielleicht, was dem jungen Coleridge bei seiner psychischen Konstitution am meisten entgegenkam; er gibt diesen Gedanken zugleich mit dem Gefühl der Dankbarkeit gegen Bowles in folgendem Sonett Ausdruck:

My heart has thank'd thee, Bowles! for those soft strains
Whose sadness soothes me, like the murmuring
Of wild-bees in the sunny showers of spring!
For hence not callous to the mourner's pains

Through Youth's gay prime and thornless paths I went:
And when the mightier Throes of mind began,
And drove me forth, a thought-bewilder'd man,
Their mild and manliest melancholy lent

A mingled charm, such as the pang consign'd
To slumber, though the big tear it renew'd;
Bidding a strang mysterious Pleasure brood
Over the wavy and tumultuous mind,

As the great Spirit erst with plastic sweep
Mov'd on the darkness of the unform'd deep.
(second version.) [12]

Coleridge hatte schon in seinen jungen Jahren psychisch und physisch viel erdulden müssen, und diese Tatsache muß auch bei der Darstellung des Naturgefühls mit berücksichtigt werden. Ein Mensch, der viel leidet, wird sich, wenn er erst den rechten Weg zur Natur gefunden hat, zu ihr flüchten in dem festen Vertrauen, daß sie ihm über sein Leid hinweghelfen

12) C. P. W. S. 85. To the Rev. W. L. Bowles. (1796)

kann. Dieser Gedanke ist es auch, dem Bowles immer wieder Ausdruck gibt und den wir bei Coleridge auch stets wiederfinden: die Natur und ihre Schönheiten „touch soft the wakeful nerve's according string." [13]

Dieser Leitgedanke zog den jungen Coleridge auch zu Cowpers Gedichten und zu dessen naturwahren Schilderungen seiner Heimat: Die Natur kann dem Menschenherzen Frieden und Ruhe geben, wenn es sich zu ihr flüchtet. Und das war es ja gerade, was das junge Dichtergemüt suchte und dringend brauchte, um sich durch den Wirrwarr all der philosophischen Systeme, die er in sich aufgenommen hatte, hindurchzufinden: „I had bewildered myself in metaphysicks, and in theological controversy." [14])

Ein Faktor darf aber neben dem persönlichen Einfluß von Bowles und Cowper nicht außer acht gelassen werden; sie waren es nämlich, die Coleridge den Weg zu Milton eröffneten.

„Great Milton's solemn harmonies to hear." Erst die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fand Verständnis für die musikalische und malerische Lyrik Miltons; Bowles und Cowper haben sich beide an ihm geschult.

Der Einfluß Miltons auf Coleridge ist sehr stark gewesen. Besonders die Stimmungsbilder in „II Penseroso" mußten für ihn bei seiner psychischen Veranlagung starke Anziehungskraft haben. Man kann manche Szenen und Motive, besonders aus „II Penseroso", wörtlich bei Coleridge wiederfinden, z. B. II Pens. V. 71 f.:

„and soft as if her head she bow'd,
stooping through a fleecy cloud."

Col.: Sonnet to the Autumnal Moon. V. 4:

„Thy weak eye glimmers through a fleecy veil."

Eine Parallele zu Milton ist ferner in Coleridges Gedicht „To the Nightingale" (1795) zu erkennen, wo er in V. 17 die Nachtigall bezeichnet als einen

„Most musical, most melancholy Bird!"

Wir finden hier Miltons Zeile wieder: II Pens. V. 60/61:

Sweet bird, that shunn'st the noise of folly,
Most musical, most melancholy!"

Miltons Bedeutung auf dem Gebiete des Naturgefühls lag besonders darin, das Reich der Farbe und des Tons für die Naturpoesie wieder erschlossen zu haben, zwei Gebiete, die auch im Schönheitsideal Coleridges eine bedeutende Rolle

13) Bowles, Elegy Written at the Hotwell, Bristol.
14) Biogr. Lit. Ch. I. Shawcross I. S. 9.

spielen. Milton hatte eine ausgesprochene Vorliebe für die gelbe und grüne Farbskala, und er unterscheidet zwischen feinsten Nüancen innerhalb dieser Farbqualitäten. Die Darstellung des Schönheitsideals bei Coleridge wird im einzelnen darauf eingehen, in wieweit sich unser Dichter an Milton anlehnt, denn auch er bevorzugt eindeutig die gelben und grünen Farbtöne.

3.

Die bisherigen Ausführungen könnten leicht zu der Annahme führen, daß Coleridges Stellung zur Natur ausschließlich durch seine literarischen Vorbilder bestimmt worden wäre, daß er ihnen nichts Eigenes hätte entgegenhalten können. Dem ist aber nicht so. Vielmehr äußerte sich schon früh bei Coleridge eine starke persönliche Veranlagung, die in „Songs of the Pixies" (1793) zum ersten Male Gestaltung fand. Schon von Jugend auf war er sehr empfänglich für Geister- und Spukgeschichten, die seiner regen Phantasie reiches Material boten. Diese Welt, die er sich selbst aus der Lektüre der „Arabian Nights" und des „Robinson Crusoe" u. a. m. aufbaute, war ja vorläufig viel mehr sein eigen zu nennen als die Natur, zu der er noch keine direkte Beziehung gefunden hatte. Er warf später einmal die Frage auf: „Should children be permitted to read romances and relations of giants and magicians and genii?" Er bejahte die Frage: „I have formed my faith in the affirmative. I know no other way of giving the mind a love of the Great and the Whole. Those who have been led to the same truths step by step through the constant testimony of their senses seem to me to want a sense which I possess." [15]) Diese Gabe, die er besitzt, ist das starke Gefühl für das Übersinnliche; sie spielt in dem Naturgefühl eine große Rolle und darf nicht außer acht gelassen werden; denn sie war es, die ihn Werke wie „Christabel" und „The Rime of the Ancient Mariner" schreiben ließ.

Das erste Zeugnis dieser Art ist, wie schon erwähnt, das Gedicht „Songs of the Pixies" (1793): ein anmutiger Elfenreigen in lieblich verträumter Landschaft in einem „elfin-haunted grove" (V. 105.), ein zartes Fancy-Produkt des jungen Dichtergemüts:

„When fades the moon to shadowy-pale,
And scuds the cloud before the gale,
Ere the Morn all gem-bedight
Hath streak'd the East with rosy light,

15) Letters of S. T. Coleridge. Bd. I. S. 16. L. IV. To Thomas Poole. Oct. 16, 1797.

We sip the furze-flower's fragrant dews
Clad in robes of rainbow hues;
Or sport amid the shooting gleams
To the tune of distant-tinkling teams,
While lusty Labour scouting sorrow
Bids the Dame a glad good-morrow,
Who jogs the accustom'd road along,
And paces cheery to her cheering song." V. 9—20.

Diese rege Phantasietätigkeit fand reiche Nahrung in den Werken Spensers mit ihrer Farbenpracht und dem Reichtum der Motive und denen Ossian-Macphersons mit ihren wilden Naturklängen, und sie waren es, die neben Bowles, Cowper und Milton Coleridges Naturdichtung stark beeinflußten. Diese Seite seines Wesens erklärt uns auch seine Bewunderung für Rabelais; er nennt ihn „the incomparable Rabelais".[16]) Im „Table Talk" sagt er: „Rabelais is a most wonderful writer... He ever now and then flashes you a glimpse of a real face from his magic lantern, and then buries the whole scene with mist."[17]) Die Helden rabelaisischer Erfindungsgabe boten der Phantasietätigkeit Coleridges einen unermeßlichen Reichtum. Diese ausgesprochene Fancy-Veranlagung paarte sich bei ihm schon in seiner Cambridger Zeit mit einem stark romanesken Lebensgefühl, das, nicht von einem festen Willen zusammengehalten, ihn von einem Extrem ins andere warf, was besonders in den Briefen zum Ausdruck kommt. Diese beiden Faktoren waren es, die ihn auch in der Natur die romanesken Bilder und Kontraste erkennen und z. T. bevorzugen ließen. Die romaneske Seite in Coleridges Wesen darf nicht übersehen werden, und sie erklärt uns seine ausgesprochene Vorliebe für Spenser und Ossian. Er schrieb „Lines in the Manner of Spenser" (1795) und „Imitated from Ossian" (1792). Auch in Coleridges selbsterlebten Naturschilderungen erkennen wir immer wieder romaneske Motive.

Der Wasserstrom braust dahin:

„O'er the rough rock bursts and foams along."[18])
„And when thou dartest from the wind-rent cloud
Thy placid lightning o'er the awaken'd sky."[19])

---

16) Notes and Queries VI 215, Coleridge's MS Remarks to Pepy's Diary vol. II, 254. cf. Haustein, M. Die französische Literatur im Urteil der englischen Romantiker . . . S. 123.

17) Table-Talk of S. T. Col. ed. Morley, H., 4th ed. Routledge S. 100. June 15, 1830. cf. Haustein. M. Die französische Literatur . . . S. 122.

18) C. P. W. S. 59. Lines. V. 32. (1794).

19) C. P. W. S. 5. Sonnet. V. 7 f. (1788).

Oder in folgenden Zeilen:

„Wood, Meadow, verdant Hill, and d r e a r y S t e e p
Following in quick succession of delight.“ [20])

paßt der dunkle, steile Abhang nicht zu der Gesamtkonzeption der Landschaft, die uns Wald, Wiese und grünender Hügel in ihrer reichen Linienführung schildern. Auch in folgenden Zeilen fällt das Nebeneinander romantischer und romanesker Motive auf:

„Up scour the startling stragglers of the flock
That on green plots o'er precipices browze:
From the deep fissures of the naked rock
The Yew-tree bursts! Beneath its dark green boughs
(Mid which the May-thorn blends its blossoms white)
Where broad smooth stones jut out in mossy seats,
I rest.“ [21])

„Precipices“, „deep fissures of the naked rock“ mit ihren scharfumrissenen Konturen sind in e i n e m Bild vereinigt mit „blossoms white“ und „mossy seats“.

In einem ausgesprochen romantischen Gedicht würde auch folgende Schilderung eines Sonnenaufganges keine Aufnahme finden:

„. . . But lo! the bursting Sun!
Touched by the enchantment of that sudden beam
Straight the black vapour melteth, and in globes
Of dewy glitter gems each plant and tree;
On every leaf, on every blade it hangs!
Dance glad the new-born intermingling rays,
And wide around the landscape streams with glory!“ [22])

Zwar würde das liebliche Farbenspiel der Tautropfen das Auge eines romantischen Dichters fesseln, niemals aber das plötzliche Auseinanderklaffen einer Nebelwand, die dem grellen Sonnenlicht weicht.

Man beachte auch in folgenden Versen die Vermischung von Romantischem und Romaneskem:

„But the time, when first
From that low Dell, steep up the stony Mount
I climb'd with perilous toil and reach'd the top,
Oh! what a goodly scene! Here the bleak mount,
The bare bleak mountain speckled thin with sheep;
Grey clouds, that shadowing spot the sunny fields;
And river, now with bushy rocks o'er-brow'd,

20) C. P. W. S. 11. Life. V. 6. (1789).
21) Ebda. S. 94. Lines. V. 5 ff. (1795).
22) Ebda. S. 113. Religious Musings. V. 98 ff. (1794—96).

Now winding bright and full, with naked banks;
And seats, and lawns, the Abbey and the wood,
And cots, and hamlets, and faint city-spire;
The Channel there, the Islands and white sails,
Dim coasts, and cloud-like hills, and shoreless Ocean." [23])

Wenn man verfolgt, welchen Widerhall Coleridges Gedichte in der Beurteilung seiner Zeitgenossen und der nachfolgenden Generation in und außerhalb von England gefunden haben, so erkennt man, daß in des Dichters Wesen schon immer eine gewisse Doppelseitigkeit aufgedeckt worden ist. „Wenn man seine Gedichte liest, so sollte man glauben, sie rührten von zwei Verfassern her, welche beide zwar gleich große Gaben besitzen, von denen der eine aber im wildesten Rausche, der andere dagegen nur in Momenten der tiefsten und ruhigsten Empfindung dichtet, und die sich mitunter darin gefallen, gemeinschaftlich an demselben Werk zu arbeiten." [24]) Freiligrath, der Coleridges Werke sehr genau kannte und auch einige deutsche Übersetzungen von dessen Gedichten lieferte, sagt in der Einleitung zu der Übersetzung des „Ancient Mariner" [25]) „Coleridge ist in hohem Grade poetische Individualität, zumeist wohl durch seine gewaltige Phantasie, deren wilder, häufig alle und jede Schranken toll durchbrechender Flug uns um so mehr in Erstaunen setzt, als er auf der anderen Seite zart, innig, selbst kindlich zu sein vermag. — Reichtum der Phantasie und Tiefe des Gefühls zeichnen ihn gleich vorteilhaft aus."

Aus dieser ihm eigentümlichen Geistesstruktur erwuchsen Coleridge allerdings auch die stärksten Gefahren für seine dichterische Tätigkeit. „Die Natur dieses seltsamen Geistes war, wenn wir so sagen dürfen, diskursiv; er hat kein einziges ganzes und vollständiges Werk hinterlassen und kein philosophisches System. Poet, Moralist, Metaphysiker, hat er viel mehr über alle Punkte seines und unseres Gesichtskreises, über alle Materien und Sujets lichtvolle Strahlungen verbreitet, als das Ideal seiner Intelligenz im eigentlichen Sinne verwirklicht. [26]) Coleridge hat sich auf allen Gebieten menschlichen Wissens erprobt, die heterogensten Systeme in sich aufgenommen und sich zu eigen gemacht. Er war infolge seiner starken Auf-

23) C. P. W. S. 107. Reflections on having left a Place of Retirement V. 27 ff. (1795).

24) O. L. B. Wolff: Vorlesungen über die schöne Literatur Europas. Leipzig 1832.

25) Blätter zur Kunde der Literatur des Auslandes. 1836. Nr. 64. (24. Sept. 1836) S. 254.

26) Magazin für die Literatur des Auslandes. Berlin. 1835. Nr. 71.

nahme- und Anpassungsfähigkeit die Beute der zahlreichen Impressionen, die von außen an ihn herantraten, und pendelte so immer zwischen Extremen. War er in diesem Moment von stärkstem Lebensstrom durchpulst, so zeigt ihn der nächste Augenblick in größter Niedergeschlagenheit. Aus dieser stark differenzierten psychischen Struktur des Dichters erklärt es sich, daß wir auch auf dem Gebiet des Naturgefühls keine Einheit finden. Verankert in der klassischen Tradition, begabt mit romantischen Anlagen und Träger eines stark romanesken Lebensgefühls, offen für alle Einflüsse von außen, schien sich Coleridge auf dem Gebiet des Naturgefühls seinen Weg zu suchen, als ihm ein gütiges Geschick einen Führer und Berater zur Seite stellte:

4.

W o r d s w o r t h. Dieser erkannte die Fähigkeiten seines Freundes, aber auch dessen Schwächen. Coleridge sagte selbst von sich: „On my own account I may perhaps have had sufficient reason to lament my deficieny in self-controul, and the neglect of concentering my powers to the realization of some permanent work.“ [27]) Wordsworth gelang es, von 1797—1802 die zerflatternden geistigen und seelischen Kräfte des Freundes zu konzentrieren, und erst von da ab, als Coleridge seine dichterischen Fähigkeiten in einer Richtung festlegte und er in die Tiefe zu gehen versuchte, gelang es ihm, Hervorragendes zu schaffen.

In Wordsworth sah Coleridge den Typ verwirklicht, den er theoretisch für d e n Dichter hielt: „Last and pre-eminently, I challenge for this poet the gift of Imagination in the highest and strictest sense of the word.“ [28]) Er erkannte jetzt, was ihm zum wahren Naturerleben fehlte:

William, my head and my heart! dear Poet that
f e e l e s t a n d t h i n k e s t. [29])

Er hatte bisher nur mit Hilfe der Vernunft versucht, das Unendliche zu begreifen. Zwar hatte er theoretisch die Notwendigkeit der Verbindung von „soul“ und „mind“ erkannt, konnte aber diese Forderung in seinem eigenen dichterischen Gestalten nicht erfüllen.

Durch Wordsworth eröffneten sich für Coleridge auf dem Gebiet des Naturgefühls ungeahnte Tiefen. In andächtigem, liebevollem Sichversenken in die Natur vernahm er jetzt in ihr die mächtige Offenbarung des „Universal Mind“, der sich bis-

27) Biogr. Lit. Ch. X. Shawcross I. S. 151.
28) Biogr. Lit. Ch. XXII. Shawcross. II. S. 124.
29) C. P. W. S. 304. Hexameters. V. 15. (1798/99).

her für ihn nur in der Lebensgeschichte der Menschheit und in der Entwicklung des menschlichen Geistes gezeigt hatte. Zwar hatte er die Schönheiten der Natur immer empfunden, aber sie waren für ihn mehr ein Anlaß zu irgendwelchen rationalen Ergüssen gewesen, oder er hatte seine jeweilige, fast ausschließlich melancholische Stimmung in die Natur hineingelegt. In der Nachtigall vermochte er nur einen „most musical, most melancholy bird“ [30]) zu erkennen; ihre Lieder waren für ihn pity-pleading strains“. [31]) Somit finden wir auch bei Coleridge die Erscheinung der „pathetic fallacy“ wieder, wie Ruskin sie in „Modern Painters“ nennt: der Dichter sieht in der Natur nur einen Resonanzboden für seine Gefühle und verlangt von ihr, daß sie mit seinem Innern sympathisiert,

„All melodies the echoes of that voice,
All colours a suffusion from that light.“ [32])

Coleridge konnte sich beim Anblick der Natur zunächst noch nicht von seinem empirischen Ich freimachen; solange er das nicht erreichte, war selbstverständlich kein wahres „Erleben“ möglich. Zwar hätte er sich gewiß auch ohne Wordsworth einen Weg auf dem Gebiete der Naturlyrik gebahnt, aber wohl mehr im Sinne einer rationalen, melancholisch gefärbten, in bezug auf die Darstellung ausgesprochen romanesken Dichtung.

Was Coleridge an der Poesie Wordsworths, insbesondere an den Naturgedichten, anzog, hat er ausführlich in der „Biographia Literaria“ niedergelegt. „I was in my twenty-fourth year, when I had the happiness of knowing Mr. Wordsworth personally, and while memory lasts, I shall never forget the sudden effect produced on my mind, by his recitation of a manuscript poem, ... There was here no mark of strained thought, or forced diction, no crowd or turbulence of imagery; . . . . manly reflection, and human association had given both variety, and an additional interest to natural objects. It was the union of deep feeling with profound thought.“ [33]) Damit hat er die Sache in ihrem Kern erfaßt. Ihm fehlte einerseits die Harmonie zwischen Anschauen, Denken und Fühlen, die die Bedingung für die Imagination ist, andererseits die andächtige, liebevolle Versenkung in die Gegebenheiten der Natur, die Wordsworth in hohem Maße besaß: „The perfect truth of nature in his images and descriptions, as taken immediately from nature, and proving a long and genial intimacy with the

30) C. P. W. S. 94. To the Nightingale. V. 17. (1795).
31) Ebda. S. 93. To the Nightingale. V. 11. (1795).
32) Ebda. S. 366. Dejection: An Ode. V. 74 f. (1802).

very spirit which gives the physiognomic expression to all the works of nature. Like a green field reflected in a calm and perfectly transparent lake, the image is distinguished from the reality only by its greater softness and lustre.[34]) Ferner mangelte es Coleridge an der starken Konzentration und Bewußtseinssteigerung, die die Imagination voraussetzt; denn erst dann ist es dem erlebenden Subjekt möglich, die transzendentale Welt zu begreifen und dem Stück Universum, das in seine Seele gelegt ist, zur Aktualisierung zu verhelfen.

Coleridge besaß aber eine überaus starke Einfühlungs- und Anpassungsfähigkeit; er vermochte sich so mit Wordsworths Wesensteilen zu identifizieren, sich so voll und ganz dessen Denken und Fühlen anzueignen, daß er gänzlich aus Wordsworths Art heraus schaffte und dichtete. So tragen denn die Gedichte während der Freundschaft mit Wordsworth einen ganz anderen Stempel als die aus der Frühzeit seines Schaffens. Bisher sah er infolge seines stark romanesken Lebensgefühls viel mehr die romanesken Kontraste in der Natur, die seiner inneren Zerrissenheit und Gemütsverfassung noch entgegenkamen. Jetzt ist die überkommene Tradition überwunden. Die melancholische, ja oft pessimistische Grundstimmung weicht einer ausgesprochen positiven Note. Der Dichter steht nicht mehr der Natur reflektierend gegenüber, sondern fühlt sich mit hineinbezogen in ihr Leben und Weben; er fühlt, daß auch er durchpulst ist von dem immanenten Wesen, dessen Symbol sie ist. Man spürt, daß jetzt der unmittelbare Hauch der Natur durch die Gedichte weht, daß nicht eine kühle Vernunft das Erlebnismoment von ihnen abgestreift hat. Selbst-Beobachtetes, Selbst-Erlebtes spricht unmittelbar zu uns.

Als Quelle der Erkenntnis übernahm Coleridge von Wordsworth den Begriff der „joy", der mehr unproblematischen dichterischen Fähigkeit, die Dinge in ihrem Sinn zu erfassen; jene innere Heiterkeit, Gehobenheit und Sonnigkeit, die einerseits die Verbindung mit der Umwelt in optimistischer Bejahung festigt, andererseits als „essential principle of the universe" erscheint.

„O pure of heart! thou need'st not ask me
What this strong music in the soul may be!
What, and wherein it doth exist,
This light, this glory, this fair luminous mist,
This beautiful and beauty-making power.

33) Biogr. Lit. Ch. IV. Shawcross I. S. 58/9.
34) Ebda. Ch. XXII. Shawcross II. S. 121.

Joy, virtuous Lady! Joy that ne'er was given,
Save to the pure, and in their purest hour,
Life, and Life's effluence, cloud at once and shower,
Joy, Lady! is the spirit and the power,
Which wedding Nature to us gives in dower
A new Earth and new Heaven,
Undreamt of by the sensual and the proud —
Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud —
We in ourselves rejoice!
And thence flows all that charms or ear or sight." [35])

Die Tatsache, daß Coleridge diesen Begriff in seiner prinzipiellen Bedeutung übernimmt, weist wiederum auf seine starke Anpassungsfähigkeit hin, der die Reizbarkeit seiner Konstitution noch entgegenkam . „Joy" und „hope" halten jetzt ihren Einzug in seine Dichterseele. „Our hopes, the vitality and cohesion of our being!" [36]) Lohnend ist in dieser Hinsicht ein Vergleich der beiden Gedichte „To the Nightingale" (1795) und „The Nightingale" (1798). Erschien in ersterem die Nachtigall als „most musical, most melancholy Bird", ihr Gesang als „pity-pleading strains", so muß im zweiten Gedicht dieses Motiv einem ganz anderen weichen:

„A melancholy bird? oh, idle thought!
In Nature there is nothing melancholy." [37])
„My Friend, and thou, our Sister! we have learnt
A different lore: we may not thus profane
Nature's sweet voices, always full of love
And joyance! ‚Tis the merry Nightingale
That crowds, and hurries, and precipitates
With fast thick warble his delicious notes,
As he were fearful that an April night
Would be too short for him to utter forth
His love-chant, and disburthen his full soul
Of all its music!" [38])

In den Gedichten, die Coleridge in froher, gehobener Stimmung schreibt, treten die romanesken Elemente stark in den Hintergrund, z. B. in This Lime-Tree Bower my Prison". „The Nightingale", „Lewti" und „A Day-Dream". Das gibt uns auch die Erklärung dafür, daß wir schon vor 1797, als bei Coleridge das romaneske Element noch vorwiegend ist, auf das romantische Naturerleben stoßen, z. B. in „The Eolian Harp" (1795)

35) C. P. W. S. 365. Dejection: An Ode. V. 59 ff. (1802).
36) Letters of S. T. Col. I. S. 342. L. CXIII. (Dec. 2, 1800) To Thomas Poole.
37) C. P. W. S. 264. The Nightingale. V. 14 f. (1798).
38) C. P. W. S. 265. The Nightingale. V. 40 ff. (1798).

und Reflections on having left a Place of Retirement“ (1795). Diese beiden Gedichte sind ein Ausfluß des jungen ehelichen Glückes in Clevedon. Der Dichter scheint seine innere harmonische Ausgeglichenheit auch auf die äußeren Erscheinungen der Natur zu übertragen.

Die Tragik in Coleridges Leben beginnt, als ihn diese „Joy“ verläßt. Ihm bleibt nichts, als in seinen späteren Versen voll Wehmut auf die Blütezeit seines dichterischen Schaffens zurückzublicken.

„There was a time when, though my path was rough,
This joy within me dallied with distress,
And all misfortunes were but as the stuff
Whence Fancy made me dreams of happiness:
For hope grew round me, like the twining vine,
And fruits, and foliage, not my own, seemed mine.
But now afflictions bow me down to earth:
Nor care I that they rob me of my mirth;
But oh! each visitation
Suspends what nature gave me at my birth,
My shaping spirit of Imagination.“ [39])

Jetzt, nachdem ihn die Imagination verlassen hat, erkennt er rückblickend in vollem Umfange, was der Freund ihm als Mensch und Dichter bedeutet hat. In rührender Dankbarkeit widmet er ihm erschütternde Verse:

„ . . . O Friend, my comforter and guide!
Strong in thyself, and powerful to give strength!“ [40])

Wenn der Name Wordsworth über seine Lippen kommt, klingt er stets mit Wehmut und aufrichtigem Dank an, mit Dank auch gegen Gott, der ihm das köstliche Geschenk dieser Freundschaft gewährt hat:

„Absorbed, yet hanging still upon the sound —
And when I rose, I found myself in prayer.“ [41])

39) C. P. W. S. 366. Dejection: An Ode. V. 76 ff. (1802).
40) Ebda. S. 408. To William Wordsworth. V. 102 f. (1807).
41) Ebda. S. 408. To William Wordsworth. V. 111 f. (1807).

II.

Die bisherigen Ausführungen haben darlegen wollen, unter welchen Bedingungen innerer und äußerer Art sich Coleridges Naturgefühl und Naturpoesie entwickelt haben. Anschließend sollen die gewonnenen Ergebnisse an Hand von Beispielen erhellt und vertieft werden, indem wir einen Blick tun in die künstlerische Werkstätte des Dichters, um dadurch die Mittel zu erkennen, deren er sich bei der Schöpfung seiner Werke bedient.

Die letzte Quelle, aus der die künstlerische Phantasie ihr Material schöpft, sind die Empfindungen und Wahrnehmungen, die die einzelnen Sinnesgebiete dem Dichter vermitteln. Dabei kommt den optischen Eindrücken wohl mit die größte Rolle zu, da das Auge auf die Gegebenheiten der Außenwelt hinsichtlich von Form, Licht, Farbe und Bewegung reagiert. Gehörs- und Geruchsempfindungen treten dem Gesichtssinn ergänzend zur Seite. Tast- und Geschmacksempfindungen kommen bei einer Darstellung des Naturgefühls kaum in Betracht, wenn wir vom Typus des Synästhetikers ganz absehen wollen.

Die folgende Darstellung des Schönheitsideals Coleridges gliedert sich nicht nach den verschiedenen Sinnesgebieten — da bei einer solchen Einteilung notwendigerweise der Gesichtssinn die übrigen Empfindungen stark in den Hintergrund drängen würde und außerdem die Phänomene in der Natur zu wiederholten Malen behandelt werden müßten — sondern sie geht von den Gegebenheiten der Natur aus und will zeigen, welche ästhetische und gefühlsmäßige Wirkung sie auf das Dichtergemüt haben und in wiefern sie hinsichtlich Form, Licht, Farbe, Ton und Bewegung seinem Schönheitsideal entsprechen.

1.

Form und Linienführung.

Betrachten wir zunächst Form und Linienführung in der Landschaft! Coleridge legt in seinem „Fragment of an Essay on Beauty“ (1818) sein Schönheitsideal mit folgenden Worten fest: „ . . . I proceed to show, that the beautiful in the object may be referred to two elements, — lines and colors; the first belonging to the shapely (forma, formalis, formosus), and in this, to the law, and the reason; and the second, to the

lively, the free, the spontaneous, and the self-justifying." [1]) Dann geht er dazu über, im einzelnen das Wesen der Linie zu definieren. „As to lines, the rectilineal are in themselves the lifeless, the determined a b e x t r a, but still in immediate union with the cycloidal, which are expressive of function. The curve line is a modification of the force from without by the force from within, or the spontaneous. These are not arbitrary symbols, but the language of nature, universal and intuitive." [2]) Der Dichter hat also das Empfinden, daß die Horizontale, das Charakteristikum der klassischen Linienführung, in ihrer Gleichförmigkeit „lifeless" ist, weil sie kein inneres Leben zum Ausdruck bringt. Wie der Kreis, der Inbegriff von Harmonie und Geschlossenheit, weist auch die Linie immer auf sich selbst zurück, und darin liegt der Grund für die „klare Verhältnismäßigkeit" [3]) und „das Ausgeglichen-Ruhende" [3]) der klassischen Linienführung. „Der lineare Stil ist ein Stil der plastisch empfundenen Bestimmtheit." [4]) Das Auge geht gewissermaßen „tastend" [4]) an dem Gegenstand entlang. „Die gleichmäßig feste und klare Begrenzung der Körper gibt dem Beschauer eine Sicherheit, als ob er sie mit Fingern abtasten könne." [5]) Darin ist im Grunde der Eindruck der Starrheit begründet, den die Kunstwerke klassischer Kunst bei uns hinterlassen; daher spricht Coleridge in oben angeführter Stelle von „lifeless".

Ganz anders hingegen die „curve line"! Ihr Prinzip ist, „die starre Form in die flüssige umzuwandeln". [6]) Sie unterbricht die „planimetrischen und kubischen Proportionen" [7]) des klassischen Schönheitsideals und verwischt somit den Eindruck des „Völlig-Fertigen"; [7]) vielmehr läßt s i e auf eine innere Bewegung schließen, der sie Ausdruck verschaffen will. In ihrer Absicht, alle Form ins Fließende überzuführen [8]) und in ihrer Eigenschaft als Synthese zwischen horizontaler und vertikaler Linienführung konnte sie der kongeniale Ausdruck romantischer Kunst werden, jener Kunst, die die „geschlossene Form" der Klassik durch die „offene Form" ersetzte. [9])

Die H o r i z o n t a l e, die für die klassische Landschaft typisch ist und die Coleridge in seinem späteren Schönheits-

---

1) Shawcross II. S. 251.
2) Shawcross II. S. 251.
3) Wölfflin, Kunstgeschichtl. Grundbegriffe, S. 163.
4) Ebda. S. 23.
5) Ebda. S. 23.
6) Ebda. S. 164.
7) Ebda. S. 163.
8) Ebda. S. 164.
9) Ebda. S. 133 ff.

ideal ablehnt, finden wir in seinen frühesten Naturgedichten gelegentlich auch; er schildert uns eine „extensive plain", durch die er gewandert ist:

„As late I journey'd o'er the extensive plain." [10]) Aber die Vorliebe des jungen Dichters geht mehr zu einer anderen Linienführung, nämlich dem sanften Wechsel von Berg und Tal, zur Hügellandschaft, die die Synthese zwischen der schroffen Vertikalen und der Horizontalen vollzieht:

„The many-steepled tract magnificent
Of hilly fields and meadows, and the sea." [11])

„Dim coasts, and cloud-like hills, and shoreless
Ocean." [12])

„Elm-shadow'd Fields, and prospect-bounding Sea!
Enchanting spot!" [13])

Diese Zeilen veranschaulichen einen Landschaftstypus, der vor allen Dingen im S und SW Englands zu Hause ist. Coleridges Landschaftsschilderungen sind, im Gegensatz zu den Bildern Thomsons und seiner Nachfolger, die der damaligen Zeit die Augen für die Natur öffneten, stark individuell gefärbt. Wir erkennen immer wieder die heimatlichen Fluren in ihnen, sei es, daß er sich in Stowey, in den Niederungen des Otter, oder im Lake-District aufhält. Auch als er Mitteldeutschland bereiste, war es vor allen Dingen die Ähnlichkeit mit der Heimat, die ihm diese Gegend anziehend machte. Er schreibt in einem Briefe vom 17. Mai 1799: „And ever before you the woody hills running like groves into one another. Sometimes I thought myself in the coombs about Stowey, sometimes between Porlock and Linton." [14]) Und was ist das Hauptcharakteristikum jener Landschaft, die ihm so lieb und wert ist? Das sind jene grünen, bewaldeten Hügel, von denen er sagt: „Here again I could see my beautiful rotunda of greenery; the rest of the view was woody hills swelling over woody hills in various outlines." [15]) Coleridge ist nach den Aufzeichnungen des „New English Dictionary" [16]) der erste, der das Wort

10) C. P. W. S. 11. Life. V. 1. (1789).
11) Ebda. S. 179. This Lime-Tree Bower my Prison. V. 22 f. (1797).
12) Ebda. S. 107. Reflections on having left a Place of Retirement. V. 37. (1795).
13) Ebda. S. 94. Lines. V. 15 f. (1795).
14) Archiv. 1907. S. 48/9. (May 17, 1799.)
15) Archiv. 1907. S. 47. (May 17, 1799).
16) A New English Dictionary on Historical Principles. ed. James A. H. Murray. Oxford. Clarendon Press. vol. IV. 1901.

„greenery" in die englische Sprache eingeführt hat, ein Zeichen dafür, wie stark er diese grünende Fülle in ihrer Schönheit erlebt hatte. Er leitet es ab vom Stamm „green" und fügt das Suffix -ery hinzu, das „Fülle, Überfluß" bedeutet.

Wir müssen Coleridge ein starkes Heimatgefühl zusprechen, das sich in seinen Dichtungen immer wieder Ausdruck verschafft. „ . . . my native country, a country which God Almighty knows is dear to me above all things." [17]) Seine Naturschilderungen haben starkes Lokalkolorit: Wir erkennen in ihnen immer den jeweiligen Aufenthaltsort des Dichters. Am liebsten ist es ihm, wenn er von erhöhtem Standpunkt aus sein Auge über die weite Flur schweifen lassen kann. Er schildert uns oft, wie er auf einen Berg gestiegen ist, um die Aussicht zu genießen: „Lines composed while climbing Brockley-Coomb", „On Bala Hill", u. a. m. Das Hügelland, über das er seinen Blick gleiten läßt, ist die Gegend der allmählich wechselnden An- und Ausblicke; es setzt dem schweifenden Auge keine Grenzen und gibt den Blick in die gestaltlose Ferne des „shoreless Ocean" frei. Coleridge schreibt in einem Briefe: „The prospect around is perhaps more various than any in the kingdom: mine eye gluttonizes. The sea, the distant islands, the opposite coast! I shall assuredly write rhymes, let the nine Muses prevent it if they can." [18])

Das Meer, das in der weiten Ferne schimmert, ist für ihn unerläßlich zur Erhöhung der poetischen Stimmung. In „The Eolian Harp" (1796) ordnet sich ein „stilly murmur of the distant Sea" (V. 11.) in den Frieden der Landschaft ein. An anderer Stelle heißt es: „We could hear

> At silent noon, and eve, and early morn,
> The Sea's faint murmur." [19])

Solche unbegrenzte Fernsicht läßt in dem Dichter ein erhöhtes Lebensgefühl aufkommen; es scheint, als ob er bei solchen Ausblicken von etwas erhöhtem Standpunkt aus alle Sorgen und die Schwere des Daseins, die er erfahren mußte, hinter sich ließe und seinem Gemüt und Herzen auf dem Fluge in höhere Sphären folgt.

Bei aufmerksamer Lektüre muß aber auffallen, daß die Konzeption der Landschaft nicht immer einheitlich ist. Der

---

17) Letters of S. T. Col. I. S. 258. L. LXXXVI. (Sept. 15, 1798.) To Thomas Poole.

18) Letters of S. T. Col. I. S. 136. L. LI. (Oct. 7, 1795.) To Thomas Poole.

19) C. P. W. S. 106. Reflections on having left a Place of Retirement. V. 2 ff. (1795.)

Weg zu dem „enchanting spot" führt ihn an „deep fissures of the naked rock" [20]) vorbei. Ferner schreibt er:

„Oh, what a goodly scene! Here the bleak mount,
The bare bleak Mountain speckled thin with sheep;" [21])

Den nackten, schwarzen Felsen empfindet er als schön. Zwar wird ja die Härte der Umrisse in etwa gemildert durch jenes „speckled thin with sheep"; aber hier ist doch ein Punkt, wo Coleridge von der Konzeption des Romantischen im engeren Sinne abweicht. Die Linienführung der Hügellandschaft entspricht ja ganz dem romantischen Schönheitsideal, aber „fissures of the naked rock" [22]), oder „rough rock" [23]), „giant Rock", [24]) passen in ihren harten Umrißformen nicht in dieses Landschaftsbild; sie sind vielmehr ausgesprochen romaneske Motive. Das mag z. T. auch seinen Grund haben in dem Charakter der Landschaft, in der Coleridge damals lebte, die, nach der Beschreibung von Dorothy Wordsworth, [25]) eine reichbewaldete Berg- und Hügellandschaft war, deren Eigentümlichkeit in dem Nebeneinander von „romantisch" düsteren Tälern mit reißenden Waldbächen und friedlich sonnigen Heiderücken mit kahlen Kuppen bestand. Sanfte Hänge wechselten mit felsigem Gestein. In den Gedichten, die in dieser Zeit entstanden, finden wir eben dasselbe Nebeneinander von romantischen und romanesken Motiven. Dorothy Wordsworth schreibt, daß Coleridge stets Papier und Bleistift bei sich führte, wenn er in der Natur umherstreifte. Auch seine Notizbuchaufzeichnungen zeigen uns, wie er genaueste Studien nach der Natur gemacht hat. So erklärt es sich, daß in Coleridges Naturgedichten die objektiven Gegebenheiten der jeweiligen Umgebung so stark durchschimmern, zum Unterschied von Wordsworth, der erst in einigem Abstand von einem Ereignis sein Erlebnis in seinen Gedichten gestaltet. Bei letzterem ist der Schauplatz der Begebenheit meist ein „Irgendwo", ganz unbestimmt gehalten, — daher auch die häufige Verwendung des unbestimmten Artikels — während Coleridge sich bemüht, alles genau zu lokalisieren, das beweisen schon die vielen geographischen Eigennamen in seinen Gedichten. Vielleicht dürfen wir diese Tendenz als einen letzten

20) C. P. W. S. 94. Lines. V. 7. (1795.)
21) Ebda. S. 107. Reflections on having left a Place of Retirement. V. 29 f. (1795.)
22) Ebda. S. 94. Lines. V. 7. (1795.)
23) Ebda. S. 59. Lines. V. 32. (1794.)
24) Ebda. S. 35. Ode. V. 14. (1792.)
25) W. Knight. Life of Wordsworth. Wordsworth's Poetical Works. London, 1889. vol. I. S. 114 ff.

Rest der mehr beschreibenden Naturpoesie der Mitte des 18. Jahrhunderts ansprechen, die ja auch Coleridges Vorbild, Cowper, vertrat.

Die romanesken Elemente sind bis zur Wordsworth-Periode besonders stark, dann lassen sie nach; wir begegnen ihnen aber doch noch verhältnismäßig häufig. „Frost at Midnight" entstand zu einer Zeit, als Coleridge schon stark unter dem Einfluß von Wordsworth stand und zeigt in den ersten Bildern die Weichheit der Linien und die leichte Beweglichkeit der romantischen Konzeption. Aber in jenen Zeilen:

„But thou, my babe! shalt wander like a breeze
By lakes and sandy shores, beneath the crags
Of ancient mountain . . . . . "[26])

schrecken uns die „crags of ancient mountain" gewissermaßen auf; es scheint, als ob sie sich gewaltsam lösen wollen aus dem Zusammenhang, in den sie gestellt sind, sowohl in der Natur als auch in diesem Vers. Wir waren an die weiche Linienführung gewöhnt, so daß das „crags" überraschend kommt. Die Wirkung dieser Stelle wird noch dadurch erhöht, daß „crags" sowohl lautlich als auch rhythmisch aus dem Rahmen der Zeilen herausfällt. Die übrigen Worte weisen weiche Vokale und Konsonanten auf; „crags" hingegen wirkt äußerst hart und abgehackt, zunächst durch die lautliche Verbindung cr, [kr], sodann durch seinen Vokal, der scheinbar die Weichheit seiner Vorgänger durch starke lautliche Wirkung gründlich stören möchte. Auch im rhythmischen Ablauf obiger Zeilen nimmt „crags" eine Sonderstellung ein. Der leichte, schwebende Rhythmus bricht sich an dem Worte „crags" ebenso, wie in der Natur der leichte Windhauch an den harten, zerklüfteten Felsen. Aber „crags" allein genügt dem Dichter nicht; er fügt zur Verstärkung noch „ancient" hinzu; es handelt sich also um zerklüftete, ausgewaschene Felsen, deren Spitzen gleichsam unversöhnbar aufragen.

Daß er diesen „ancient mountain" sozusagen als Repräsentanten des „Gebirgigen" empfindet, wird auch durch das Fehlen des bestimmten Artikels bewiesen. Er sagt nur: „crags of ancient mountain"; „ancient mountain" ist also gewissermaßen als Stoffname empfunden.

Allgemein können wir aber sagen, daß Coleridge während der Wordsworth-Periode die strengen Grenzlinien in der Landschaft zu mildern sucht. Alle die Gedichte, die in Stowey entstanden, von „This Lime-Tree Bower my Prison" bis

26) C. P. W. S. 242. Frost at Midnight. V. 54 ff. (1798.)

„Fears in Solitude“ geben der romantischen Konzeption den Vorrang, und zwar erreicht der Dichter die Verwischung alles Begrenzenden hauptsächlich durch Vegetatives:

„The rock half sheltered from my view
By pendent boughs of tressy yew.“ [27])

„How fair the sunshine spots that mossy rock.“ [28])

Des Dichters Wohnhaus ist mit „white-flower'd Jasmin“ und „the broad-leav'd Myrtle“ überwachsen und steht so im Einklang mit der grünenden und blühenden Natur. [29])

Die Zentren der Naturgedichte, die Coleridge im Lake-District schreibt, sind, der Natur der Landschaft entsprechend, romaneske Motive: felsige Berge, tiefe Gebirgsschluchten usw.

„Dismounting from my steed I'll stray
Beneath the c l i f f s of Dumpton Bay.“ [30])

„Thou ancient Skiddaw by thy helm of cloud,
And by thy many-colour'd c h a s m s deep.“ [31])

Die „many-colour'd chasms deep“ empfindet der Dichter als „Nature's loveliness“. [32]) Coleridge ist der erste der Romantiker, der auf die erhabene Schönheit dieser wilden Gebirgsgegend hingewiesen hat, der sie in seinen Gedichten nicht nur beschreibt, sondern versucht, in ihr Wesen einzudringen. Wordsworths dichterisches Gemüt war weit weniger empfänglich für diese wilden, gigantischen Formen; für Coleridge hingegen bedeuten sie unendlich viel, wie wir z. B. dem Gedicht „A Thought Suggested by a View“ entnehmen können. Schon die Überschrift ist sehr aufschlußreich. Wir dürfen allerdings „thought“ nicht als „Gedanke“ interpretieren; es impliziert vielmehr die Gesamtheit aller seelischen Inhalte, also die Einheit von Anschauen, Denken und Fühlen:

„On stern Blencartha's perilous height
The winds are tyrannous and strong;
And flashing forth unsteady light
From stern Blencartha's skiey height,
As loud the torrents throng!
Beneath the moon, in gentle weather,
They bind the earth and sky together.

27) C. P. W. S. 253. Lewti. V. 9 f. (1798.)
28) Ebda. S. 372. The Picture. V. 123. (1802.)
29) Ebda. S. 100. The Eolian Harp. V. 4. (1795.)
30) Ebda. S. 445. The Delinquent Travellers. V. 80 f. (1824.)
31) Ebda. S. 351. A Stranger Minstrel. V. 12 f. (1800.)
32) Ebda. S. 351. A Stranger Minstrel. V. 4.
33) Ebda. S. 347.

But oh! the sky and all its forms, how quiet!
The things that seek the earth, how full of noise and riot!“ [33])

Es sei besonders darauf hingewiesen, daß dieses Gedicht im Jahre 1800 entstand, also zu einer Zeit, als Coleridge stark unter dem Einfluß von Wordsworth stand. Es ist dieses ein neuer Beweis dafür, wie stark selbst in dieser Periode die romaneske Komponente ist.

Coleridge bekennt sich somit zu dem Schönheitsideal Rousseaus: „Au reste on sait déjà ce que j'entends par un beau pays. Jamais pays de plaine, quelque beau qu'il fût, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés. —“ [34]) Rousseau hat die Schönheiten des Hochgebirges mit innig empfundener Begeisterung besungen, besonders in den „Confessions“ und den „Rêveries d'un promeneur solitaire“. Urwüchsige Naturfrische und tiefes Erleben spricht aus seinen Beschreibungen der Alpenwelt. Coleridge konnte zwar nicht, wie Rousseau, eine Schilderung der Alpen aus unmittelbarer Anschauung geben. Aber die Tatsache, daß er das Gedicht der Friederike Brun „Chamouny beym Sonnenaufgange“ wenn auch nicht übersetzte, so doch bearbeitete, beweist, wie er innerlich die Beschreibung jener Alpenlandschaft erlebt hatte. Die Einleitung, die er seinem Gedicht voranschickt (s. S. 94 ds. Arbeit), läßt erkennen, daß er sich die durch die Lektüre gewonnenen Eindrücke vollkommen zu eigen gemacht hat. Außerdem hatte er im Lake-District Gelegenheit, Hochgebirgslandschaften aus eigener Anschauung kennenzulernen, und ihre erhabene Schönheit machte tiefen Eindruck auf ihn. Diese romaneske Seite darf in seinem Naturgefühl nicht übersehen werden.

Wenn man die Linie, die von Coleridge auf Rousseau zurückweist, im Einzelnen verfolgt, so ergibt sich eine tiefgehende Übereinstimmung im Schönheitsideal beider Dichter. Zum Zweck des Vergleiches sei eine Landschaftsschilderung Rousseaus angeführt, und zwar die des Bieler Sees. Er zieht, wie er sagt, diese Gegend dem Genfer See vor und führt die Gründe dafür in den „Rêveries d'un promeneur solitaire“ an: „Les rives du lac de Bienne sont plus sauvages et roman-

---

34) Confessions. Livre IV. ed. Sanson. 1782. S. 227. (Die angeführten Stellen sind in moderner Orthographie wiedergegeben.)

tiques [35]) que celles du lac de Genève, parceque les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près; mais elles ne sont pas moins riantes. S'il y a moins de culture de champs et de vignes, moins de villes et de maisons, il y a aussi plus de verdure naturelle, plus de prairies, d'asyles ombragés de bocages, des contrastes plus fréquents et des accidents plus rapprochés. Comme il n'y a pas sur ces heureux bords de grandes routes commodes pour les voitures, le pays est peu fréquenté par les voyageurs; mais il est intéressant pour des contemplatifs solitaires qui aiment à s'énivrer à loisir des charmes de la nature, et à se recueillir dans un silence que ne trouble aucun autre bruit que le cri des aigles, le ramage entrecoupé de quelques oiseaux, et le roulement des torrents qui tombent de la montagne." [36]) Er sagt also ausdrücklich, daß die „contrastes plus fréquents" sein Auge gefesselt haben.

In der „Nouvelle Héloïse" gibt er folgende Beschreibung von einem Teil der Walliser Alpen: „Je gravissais lentement et à pied des sentiers assez rudes . . . . Je voulais rêver, et j'en étais toujours détourné par quelque spectacle inattendu. Tantôt d'immenses roches pendaient en ruines au-dessus de ma tête; tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard; tantôt un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur. Quelquefois je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu; quelquefois, en sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissait tout-à-coup mes regards." . . . . Ce n'était pas seulement le travail des hommes qui rendait ces pays étranges si bizarrement contrastés; la nature semblait encore prendre plaisir à s'y mettre en opposition avec elle-même, tant on la trouvait différente en un même lieu sous divers aspects. Au levant les fleurs du printemps, au midi les fruits de l'automne, au nord les glaces de l'hiver. [37])

Auch folgende Landschaftsschilderung in der „Nouvelle Héloïse" gewährt uns einen deutlichen Einblick in Rousseaus Naturgefühl: „Ce lieu solitaire formait un réduit sauvage et désert, mais plein de ces sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux âmes sensibles, et paraissent horribles aux autres. Un torrent formé par la fonte des neiges roulait à vingt pas de

35) Man beachte, daß „romantique" hier eine in unserem Sinne ausgesprochen romaneske Landschaft bezeichnet! — Über die Geschichte des Wortes „romantisch" in den verschiedenen Sprachen vgl.: M. Deutschbein: „Romantisch und Romanesk" in: Britannica, Festschrift für Förster. 1929.

36) Rêveries . . . V^e promenade. ed. Sanson & Co. S. 202.

37) Nouvelle Héloïse; in „Oeuvres Compl. de J. J. Rousseau", ed. Lyon 1796, tome 3e, p. 97.

nous une eau bourbeuse, et charriait avec bruit du limon, du sable et des pierres. Derrière nous une chaîne de roches inaccessibles séparait l'esplanade où nous étions de cette partie des Alpes qu'on nomme les Glacières, parceque d'énormes sommets de glaces qui s'accroissent incessamment les couvrent depuis le commencement du monde. Des forêts de noirs sapins nous ombrageaient tristement à droite. Un grand bois de chênes était à gauche au-delà du torrent; et au-dessous de nous cette immense plaine d'eau que le lac forme au sein des Alpes nous séparait des riches côtes du pays de Vaud, dont la cime du majestueux Jura couronnait le tableau. Au milieu de ces grands et superbes objets, le petit terrain où nous étions étalait les charmes d'un séjour riant et champêtre; quelques ruisseaux filtraient à travers les rochers, et roulaient sur la verdure en filets de cristal; quelques arbres fruitiers sauvages penchaient leur têtes sur les nôtres; la terre humide et fraîche était couverte d'herbes et de fleurs." [38])

Man kann somit folgern, daß gerade das Nebeneinander romantischer und romanesker Landschaftsmotive dem Schönheitsideal Rousseaus entspricht.

Er sagt ausdrücklich, daß er eine kahle, baumlose Gebirgslandschaft unbedingt verabscheut: „Les arbres, les arbrisseaux, les plantes, sont la parure et le vêtement de la terre. Rien n'est si triste que l'aspect d'une campagne nue et pelée, qui n'étale aux yeux que des pierres, du limon et des sables; mais vérifiée par la nature, et revêtue de sa robe de noces, au milieu du cours des eaux et du chant des oiseaux, la terre offre à l'homme . . . un spectacle plein de vie, d'interêt et de charmes, le seul spectacle au monde dont ses yeux et son coeur ne se lassent jamais." [39])

Zieht man zum Vergleich einige Landschaftsschilderungen Coleridges hinzu, so ergibt sich eine auffallende Übereinstimmung mit denen Rousseaus. Zwar hat Coleridge nicht in dem Maße wie Rousseau Beschreibungen von Hochgebirgslandschaften gegeben; die „Hymn before Sun-Rise", die zwar das beste Vergleichsmaterial bieten würde, müssen wir an dieser Stelle außer acht lassen, da in ihr, wie schon erwähnt, kein unmittelbares Naturerleben von Coleridge gestaltet ist. Wir haben aber eine andere Quelle, die uns zwar keine Schilderungen von Hochgebirgslandschaften wie z. B. der Alpen gibt, die aber im Zusammenhang unseres Vergleiches sehr auf-

38) Nouvelle Héloïse; in „Oeuvres Compl. de J. J. Rousseau" ed. Lyon 1796, tome 5e, p. 265.

39) Oeuvres compl. de J. J. Rousseau, ed. Hachette tome IXe, p. 374. cf. Rundstroem, Er. Das Naturgefühl . . . S. 69.

schlußreich ist und die grundsätzlichen Übereinstimmungen deutlich erkennen läßt: Coleridges Briefe aus dem Harz.[40]) Gerade das gleichzeitige Vorkommen von wild romanesken Gebirgsformen und von sanfter Linienführung weiter tannenbewachsener Bergrücken, das gerade für den Harz in den höheren Regionen kennzeichnend ist, — ich erinnere an den Hexentanzplatz, die Roßtrappe oder den Brocken in größeren Höhen — gerade diese Eigentümlichkeit rief immer aufs neue Coleridges Bewunderung hervor. Diese Briefe eignen sich auch insofern gut zu einem Vergleich mit Rousseau, als wir somit die Prosa beider Autoren vergleichen können; wir müssen nämlich bei Coleridge eine Unterscheidung machen zwischen der Darstellung eines Erlebnisses in Prosa und der Gestaltung in poetischer Form. Ich verweise auf S. 70 ds. Arbeit.

Anschließend seien einige Briefstellen aus Coleridges Briefen von der Harzreise angeführt: „The vast plain was before us — rocks on the right hand — huge walls of rocks on the left, and curving round to the front view hills of beeches — soft surges of woody hills.“ [41])

„We climbed down into the vale, and stood at the bottom of the cascade, and climbed up again by its side. The rocks over which it plunged were unusually wild in their shape, giving fantastic resemblances of men and animals, and fir boughs by the side were kept almost in a swing, which unruly motion contrasted well with the stern quietness of the huge forest-sea every-where else.“ [42])

„One of these greeneries was in the shape of a parallelogram, walled on three sides by the silver barked weeping birches, on the fourth by conical firs. A rock on the fir-side rose above the trees just within the wood, and before us the huge fir mounts; it was a most impressive scene.“ [43])
„The firs were so beautiful and the masses of rocks, walls, and obelisks, started up among them in the very places where, if they had not been, a painter with a poet's feeling would have imagined them.“ [44])

Wir kommen somit zu dem Ergebnis, daß auch im Naturgefühl Coleridges das gleichzeitige Vorkommen romantischer und romanesker Motive eine große Rolle spielt. Gerade

40) in „Archiv 1907“. S. 38 ff.
41) Ebda. S. 67. (May 19, 1799.)
42) Ebda. S. 50. (May 17, 1799.)
43) Ebda. S. 61. (May 19, 1799.)
44) Ebda. S. 53. (May 17, 1799.)

das Nebeneinander beider Landschaftstypen empfindet er als schön. Ob eine direkte Beeinflussung des Schönheitsideals Coleridges durch Rousseau vorliegt, kann nicht mit Sicherheit behauptet werden; die „Biographia Literaria", die des Dichters inneren Werdegang zum Gegenstand hat, gibt keinen Aufschluß darüber. Zweifellos wäre aber ein Einfluß Rousseaus auf Coleridges Naturgefühl sehr wohl denkbar, zumal letzterer eine Zeitlang ein begeisterter Anhänger von Rousseaus politischen und philosophischen Ideen und ein eifriger Leser seiner Werke war.[45])

Die bisherigen Ausführungen mögen genügen, um zu zeigen, daß die Landschaftszeichnung bei Coleridge nicht durchgehend einheitlich ist; wir haben feststellen können, daß sie zwar in Einzelheiten dem romantischen Schönheitsideal entspricht, daß sie aber stark mit romanesken Elementen durchsetzt ist, was einerseits seinen Grund in dem romanesken Charakter der Landschaft hat, in der sich der Dichter jeweils aufhielt, andererseits auf literarischen Einfluß zurückzuführen ist, wie z. B. in „Hymn before Sun-Rise".

In engem Zusammenhang mit der Form steht die Linienführung im Landschaftsbild. Die Romantik entwertet die Linie als Grenzsetzung und setzt an ihre Stelle die Linienfülle; die Grenzen werden fließend, alles geht ineinander über. Damit eröffnen sich die malerischen Möglichkeiten für das Romantische. Das Romaneske hingegen betont mit Nachdruck die Linien als trennende Grenzen, ja es kontrastiert, übersteigert sie sogar noch. So ergeben sich innerhalb des Malerischen die Unterschiede zwischen Romantisch-Malerisch und Romanesk-Malerisch, die streng voneinander zu scheiden sind.

Verfolgen wir nun im einzelnen das lineare Element bei Coleridge! Jene Linienfülle des Romantischen finden wir bei ihm wieder in dem mannigfachen Pflanzen- und Blättergewirr, also im Begriff des Vegetativen:

„Where'er in waving Foliage hid"[46])

„. . . . . Pale beneath the blaze
Hang the transparent foliage."[47])

Das Wort „foliage" ist eins der Lieblingswörter der Romantik. Zwar gebrauchte auch die voraufgehende Zeit dieses Wort — Stellen bei Philips und Cowper zeugen dafür — aber

45) Eine weitere Parallele zwischen Coleridge und Rousseaus Naturgefühl wird auf S. 89 ds. Arbeit behandelt.
46) C. P. W. S. 35. Ode. V. 11. (1792).
47) Ebda. S. 180. This Lime-Tree Bower my Prison. V. 47 f. (1797).

doch mehr im Sinne des französischen „feuillage“ = toutes les feuilles d'un arbre, also als einfachen Kollektivbegriff. Erst seit der Romantik impliziert dieses Wort die Fülle, das Blättergewirr im malerischen Sinne gleichzeitig mit dem anklingenden Bewegungsmoment.

Die Freude an der romantischen Linienfülle kommt bei Coleridge ferner zum Ausdruck in der Vorliebe für das verflochtene Rankenwerk; die Bäume werden untereinander durch Schlinggewächse verbunden, sodaß ein Gewirr, ein Dickicht zustande kommt:

„This grove is wild with tangling underwood.“ [48])

„O'ercanopied by huge roots intertwin'd
With wildest texture . . . . . .“ [49])

Besondere Vorliebe hat er für den Efeu, der sich von Baum zu Baum rankt und mit seinem weichen, satten Grün die Baumstämme umgibt:

„Round them their mantle green the ivies bind“. [50])
„. . . . . beside this old,
Hollow, and weedy oak, which ivy-twine
Clothes as with net-work.“ [51])

Den alten, hohlen Baumstamm umgibt er mit einem grünen Mantel von Efeu und Rankenwerk; die Spuren des Alters und Abgestorbenseins verschwinden unter einer Hülle von jungem Grün, und der hohle Baum nimmt somit wieder teil an dem Leben in der Natur. Die früheren Merkmale „old“ und „hollow“ müssen einem neuen Charakteristikum, dem „weedy“, weichen.

Das führt uns zu einem andern beliebten Motiv der Romantik, welches leblose und belebte Natur gewissermaßen synthetisch vereinen will, nämlich zum Ruinenmotiv. Wenn das alte Gemäuer zerfällt, scheint die Natur wieder Besitz zu ergreifen von dem Werk, das Menschenhand in stummem Ringen mit der Materie aufgerichtet hat. Der Anblick einer efeuüberwachsenen Ruine läßt dem Menschen jeweils „ein Stadium des stillen Kampfes zwischen den ewig feindlichen Parteien und seine Ohnmacht gegenüber dem Walten der Naturmächte“ zum Bewußtsein kommen. [52]) Die zerbröckelnden Mauern sind gewissermaßen das Sinnbild der Vergänglichkeit alles Irdischen überhaupt. Und doch versinken

48) C. P. W. S. 265. The Nightingale. V. 52. (1798).
49) Ebda. S. 41. Songs of the Pixies. V. 27 f. (1793).
50) Ebda. S. 41. Songs of the Pixies. V. 29.
51) Ebda. S. 370. The Picture. V. 49 f. (1802).
52) Haferkorn. Gotik und Ruine . . . S. 12.

sie keineswegs in ein Nichts: Was des Menschen Hand einst der Natur entnommen hat, um es seinem Willen dienstbar zu machen, nimmt sie jetzt wieder liebevoll und sanft in ihren Schoß zurück.[53]) Das alte Gemäuer wird eingehüllt in einen Mantel von Pflanzlichem, und damit geht es auf in der organischen Einheit der Landschaft. Auch in Coleridges Landschaftsbild fehlt die Ruine nicht:

„Oft in my waking dreams do I
Live o'er again that happy hour,
When midway on the mount I lay,
Beside the ruined tower." [54])

„Stretch'd on a moulder'd Abbey's broadest wall,
Where ruining ivies propp'd the ruins steep." [55])

Der Efeu läßt zwar einerseits das Gemäuer durch seinen langsamen Zerstörungsprozeß zerbröckeln, andererseits füllt und stützt er aber auch die Lücken; vor allen Dingen mildert er durch seine Ranken die harten Grenzlinien der zerfallenen Mauern. „Die Starrheit der tektonischen Form ist gebrochen, und indem die Mauer bröckelt, indem Risse und Löcher entstehen und Gewächse sich ansetzen, entwickelt sich ein Leben, das wie ein Schauer und Schimmer über die Fläche hingeht. Und wenn nun die Ränder unruhig werden und die geometrischen Linien und Ordnungen verschwinden, kann der Bau mit den frei bewegten Formen der Natur, mit den Bäumen und Hügeln eine Bindung zu einem malerischen Ganzen eingehen, wie sie der nichtruinenhaften Architektur versagt ist.[56]) Simmel sagt, der eigenartige Reiz der Ruine beruhe darin, „daß hier ein Menschenwerk schließlich wie ein Naturprodukt empfunden wird"[57]) und daß in ihr „jene beiden Weltpotenzen, das Aufwärtsstreben und das Abwärtssinken, zu einem ruhenden Bild rein naturhaften Daseins zusammenwirken."[58]) So fügt sich das Bauwerk organisch in die Landschaft ein und wird selbst ein Träger malerischer Schönheit.

Der Höhepunkt an malerischer Wirkung innerhalb des Ruinenmotivs ist erreicht, wenn das alte Gemäuer von schwachem Mondlicht überflutet ist. Eine solche Mondlandschaft schildert uns Coleridge in „Christabel", dessen gespenstische

53) cf. Simmel, Die Ruine; in „Philosoph. Kultur". S. 129.
54) C. P. W. S. 331. Love. V. 4 ff. (1799).
55) Ebda. S. 73. Melancholy. V. 1 f. (1794).
56) Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. S. 27.
57) Simmel, Die Ruine; in „Philosoph. Kultur". S. 127.
58) Simmel, Die Ruine; in „Philosoph. Kultur". S. 130.

Szenerie gebildet wird von dem alten Schloß Sir Leolines. Coleridge versteht es meisterhaft, das alte Gemäuer mit seinen Fancy-Produkten zu beleben und so dem nächtlichen Zauber innerhalb dieser Mauern Raum zu geben; bei ihm ist es aber vor allem das Gespenstische, Spukhafte dieses nächtlichen Schauplatzes und der ganzen Atmosphäre, das er ausspinnt und darstellt; also verwirklicht er hier das Ruinenmotiv nicht im rein romantisch-malerischen Sinne, da er seiner Fancy zu sehr freies Spiel läßt. Allerdings liegt gerade darin die Meisterschaft Coleridges. Wenn er nämlich von einem wirklichen Anschauungsbild einer Ruine in der Landschaft ausgeht, bleibt es bei der bloßen Erwähnung derselben; er hängt keinen weiteren Gedanken nach, sei es über die Vergänglichkeit des Menschenwerks gegenüber der ewigen Dauer der Natur oder gar über historische Erinnerungen, wie andere Dichter es tun. Hierin beruht auch der Gegensatz zu Scott, den Coleridge selbst folgendermaßen definiert: „Dear Sir W. Scott and myself were exact, but harmonious opposites in this; — that every old ruin, hill, river, or tree called up in his mind a host of historical or biographical associations, . . . whereas, for myself, . . . I believe I should walk over the plain of Marathon without taking more interest in it than in any other plain of similar features.“ [59]) Es scheint vielmehr, als ob bei ihm der Eindruck des Vegetativen, das die Mauern umgibt, die anderen Vorstellungskomplexe in den Hintergrund drängt. Auf der Reise durch Deutschland empfindet er die Ruinen als kalt und nüchtern, weil ihnen der Reichtum an Schlinggewächsen fehle, wie er an Mrs. Coleridge schreibt. „ . . . in all the ruins I have seen in Germany (and that is no small number), I have never discovered the least vestige of ivy. [60]) Denn gerade dieses grüne Blätter- und Rankenmeer fesselt sein Auge besonders stark, nicht nur in Verbindung mit dem erwähnten Ruinenmotiv, sondern allgemein in der Landschaft.

Besonders stark ist die Vorliebe Coleridges für herunterhängendes Rankenwerk;

„My beautiful green willow“. [61])

„How solemnly the pendent ivy-mas
Swings in its winnow.“ [62])

59) S. T. Col. Table Talk . . . (Aug, 4. 1833.) vol. II. S. 225.
60) Archiv 1907. S. 47. (May 17, 1799.)
61) C. P. W. S. 385. A. Day-Dream. V. 6. (1802).
62) Ebda. S. 373. The Picture. V. 147 f. (1802).

Hier tritt dann das Bewegungsmoment hinzu, auf das ich in anderem Zusammenhang eingehend zurückkommen werde.

„Beneath yon birch with silver bark,
And boughs so pendulous and fair.“ [63])

Daher kommt es denn auch, daß für Coleridge die „weeping birch“ der schönste Baum in der Natur ist:

„Beneath a weeping birch (most beautiful
Of forest trees, the Lady of the Woods)“ [64])

„. . . . The silver birches, whose boughs always,
winter and summer, hang so elegantly. [65])

Unter dem Vegetativen, das die Weichheit der Linien herbeiführen soll, nimmt bei Coleridge das Moos eine besondere Stelle ein. Er zeichnet in seinen Naturbildern des öfteren rocks, cliffs, fissures, wie wir oben schon andeuteten, aber er versucht insbesondere während der Wordsworth-Periode, die strengen Grenzlinien zu mildern:

„Seated at ease, on some smooth mossy rock.“ [66])

„Where o'er the jutting rocks soft mosses creep.“ [67])

Auflösung der Grenzlinien erreicht er ferner durch Nebelschleier, die an den Felswänden hinziehen und deren strenge Umrisse verhüllen, ein Motiv, das auf dem Gebiete der Malerei unter der Meisterhand Turners seine vollendetste Gestaltung fand:

„. . . but the dell,
Bathed by the mist.“ [68])

„By yon small flaky mists that love to creep
Along the edges . . . . .“ [69])

Bis ins einzelne werden alle harten Linien gemildert. Sah der Dichter früher gern, wenn das Wasser über Felsen hinwegeilte und -schäumte:

„Or o'er the rough rock bursts and foams along“, [70])

---

63) C. P. W. S. 293. The Ballad of the Dark Ladie. V. 1 f. (1798).
64) Ebda. S. 373. The Picture. V. 136 f. (1802).
65) Biographia Epistolaris. I. S. 170. (May 17, 1799).
66) C. P. W. S. 156. To a Young Friend. V. 24. (1796).
67) Ebda. S. 155. To a Young Friend. V. 3. (1796).
68) Ebda. S. 257. Fears in Solitude. V. 7 f. (1798).
69) Ebda. S. 351. A Stranger Minstrel. V. 15 f. (1800).
70) Ebda. S. 59. Lines. V. 32. (1794.)

so muß dieses Motiv in der Wordsworth-Periode einem ganz anderen weichen:

„Come, we will rest on this old mossy bridge!
You see the glimmer of the stream beneath,
But hear no murmuring: it flows silently,
O'er its soft bed of verdure." [71])

Den Dornensträuchern werden durch ein Blütenmeer alle Härten und Spitzen genommen:

„Beneath the flowery thorn . . ." [72])
„The Thorn is neither dry nor dead,
But still it blossoms sweet." [73])

Die starren, dunklen Zweige der Bäume verschwinden unter einem Meer duftender Blüten:

„. . . . . And she hath watched
Many a nightingale perch giddily
On blossomy twig still swinging from
the breeze." [74])

Diese Stelle ist dem Gedicht „The Nightingale" (1798) entnommen, das reich an ähnlichen romantisch-malerischen Motiven ist. Es würde zu weit führen, dieselben hier alle anzuführen. Ich möchte nur auf einen Vergleich mit dem Gedicht „To the Nightingale" (1795) hinweisen, das als einziges malerisches Motiv in diesem Sinne folgende Zeile aufzuweisen hat:

„Within whose mild moon-mellow'd foliage hid." [75])

Das Zunehmen von romantisch-malerischen Elementen während der Wordsworth-Periode kann also durchgehend verfolgt werden. Es ist ganz auffallend, wie diese Tatsache rein äußerlich so begrenzt ist; denn nach 1802 treten die romantischen Elemente stark zurück, und das Romanesk-Malerische gewinnt die Oberhand: die Betonung und Kontrastierung der Gegensätze, nicht ihre Synthese. Wir finden zwar schon vorher Stellen wie:

„Or by the fretful current chid
Some giant Rock impends." [76])

Auch „Kubla Khan" (1798) enthält überwiegend romaneske Züge:

71) C. P. W. S. 264. The Nightingale. V. 4 ff. (1798.)
72) Ebda. S. 270. The Three Graves. V. 19. (1797—1809.)
73) Ebda. S. 270. The Three Graves. V. 9 f. (1797—1809.)
74) Ebda. S. 266. The Nightingale. V. 82 ff. (1798.)
75) Ebda. S. 93. To the Nightingale. V. 10. (1795.)
76) Ebda. S. 35. Ode. V. 13 f. (1792.)

„But oh! that d e e p romantic c h a s m". [77])
„And from this c h a s m, with ceaseless
turmoil seething,
. . . . .
A mighty fountain m o m e n t l y was forced." [78])

Diese Kluft, die er als „deep romantic" empfindet, ist ganz und gar romanesk in unserem Sinne. Doch könnten sich im Anschluß an diese Stelle Zweifel ergeben, da „Kubla Khan" das Produkt eines Opiumrausches ist. In diesem Gedicht wird kein wahres Naturerlebnis gestaltet, sondern ein übernommener Stoff (aus „Purchas's Pilgrimage") regte des Dichters Phantasietätigkeit an, die dann den Stoff weiter ausbaute. (vgl. Einleitung zu „Kubla Khan". C. P. W. S. 295.)

Es seien also im Rahmen dieser Betrachtung Belege aus anderen Gedichten angeführt:

„Thou ancient Skiddaw by thy helm of cloud,
And by thy many-colour'd chasms deep." [79])

„Dismounting from my steed I'll stray
Beneath the cliffs of Dumpton Bay." [80])

„Not yet while gazing in sublimer mood
On cliff, or cataract, in Alpine dell." [81])

In einem Briefe an Robert Southey aus dem Jahre 1802 schreibt er: „Of all earthly things which I have beheld, the view of Scafell and from Scafell (both views from its own summit) is the most heart-exciting." [82])

„Upright cones of the black rock", lesen wir in des Dichters Notizbuch, in das er seine unmittelbaren Eindrücke und Erlebnisse eintrug. [83]) Wir sehen, daß jetzt ganz andere Motive seinem Schönheitsideal in der Natur entsprechen. Den Höhepunkt bildet in dieser Hinsicht die „Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni" (1802). Zwar müssen wir uns, wenn wir dieses Gedicht mit hinzuziehen, immer vergegenwärtigen, daß es sich hier um eine Übersetzung, besser gesagt, eine „Bearbeitung" eines Stoffes handelt, den Coleridge in dichterischer Form vorfand (Friederike Brun „Chamouny

77) C. P. W. S. 297. Kubla Khan. V. 12. (1798.)
78) Ebda. S. 297. Kubla Khan. V. 17 ff. (1798.)
79) Ebda. S. 351. A Stranger Minstrel. V. 12 f. (1800.)
80) Ebda. S. 445. The Delinquent Travellers. V. 80 f. (1824.)
81) Ebda. S. 424. To a Lady. V. 5 f. (1814?)
82) Letters of S. T. Col. I. L. CXXVIII. S. 394. (August 9. 1802) To Robert Southey.
83) Archiv 1896. S. 344.

beym Sonnenaufgange.) Aber seinem Gedicht liegt doch ein eigenes Naturerlebnis zugrunde, das er auf dem Scafell hatte, und dieses wurde der äußere Anlaß zu dem Gedicht „Hymn before Sun-Rise". Dazu kommt die starke Phantasietätigkeit Coleridges, die, wenn auch durch einen fremden Stoff angeregt, doch in ihren eigenen Bahnen ihre Fäden weiterspinnt und somit Eigenes und Assimiliertes zu einer neuen künstlerischen Einheit verschmilzt, die den ausgesprochenen Stempel des Schöpfers trägt.

Nur weil der Stoff, den er vorfand, ganz der romanesken Seite seines dichterischen Schaffens entsprach, konnte er ihn so fesseln. Coleridge übersteigert aber noch im ganzen die Bilder, die Friederike Brun zeichnet. Sein Gedicht ist z. B. in bezug auf das lineare Element auf einer ausgesprochenen Kontrastierung der Gegensätze aufgebaut. Er schickt folgendes Vorwort voraus: „Chamouni . . . . exhibits a kind of fairy world, in which the wildest appearances (I had almost said horrors) alternate with the softest and most beautiful!" Romaneske Kontrastpaare lassen sich durch das ganze Gedicht hindurch verfolgen:

„Green vales and icy cliffs, all join my Hymn!" [84])
„Motionless torrents! silent cataracts!" [85])
„Ye living flowers that skirt the eternal frost!" [86])

Grausiges wechselt mit Lieblichem ab, Ausdruck stärksten Lebens mit grausamer Vernichtung alles Lebendigen. Der Dichter empfindet nur die romanesken Momente der Landschaft und gestaltet sie in stärkster Kontrastierung. Das weiße Haupt des Mont Blanc durchschneidet wie ein Keil die tiefschwarzen Luftmassen, die Eisströme kommen aus „dark and icy caverns" und stürzen die schwarzen, zackigen Felsen hinunter. Das ist ausgesprochene Schwarz-Weiß-Zeichnung, deren Wirkung noch erhöht wird durch die Attribute, die der Dichter der Umgebung beilegt:

„. . . . . Around thee and above
Deep is the air and dark, substantial, black,
An ebon mass." [87])

Die Grenzlinien stehen in all ihrer Härte vor uns. Der Dichter visiert in erster Linie auf die begrenzenden und abgrenzenden Linien, er gibt nur die Konturen. Der Mont Blanc erscheint wie eine tektonische Form in isolierter Gegenständlichkeit.

84) C. P. W. Hymn Before Sun-Rise. S. 378. V. 28. (1802.)
85) Ebda. S. 379. Hymn Before Sun-Rise. V. 53.
86) Ebda. S. 379. Hymn Before Sun-Rise. V. 64.
87) Ebda. S. 377. Hymn Before Sun-Rise. V. 7 ff.

Abgesehen davon, daß isolierte Figuren niemals malerisch im romantischen Sinne sind — „Der Todfeind des Malerischen ist die Isolierung der einzelnen Form“ [88]) — so ist auch die Linienführung als solche ganz und gar nicht „romantisch“: die Eisströme stürzen an den Felsmassen entlang in die Tiefe und vollbringen unter Donnergetöse ihr langsames Zerstörungswerk:

„Ye Ice-falls! ye that from the mountain's brow
Adown enormous ravines slope amain.“ [89])

Welcher Unterschied zu jenem „soft bed of verdure“, über das sich das Flüßchen langsam durch die Ebene schlängelte! Die Eismassen, die schon „down those precipitous, black, jagged rocks“ stürzen, sind immer darauf bedacht, die Oberfläche des Felsengesteins noch mehr auszuzacken. Es ist mehr Ossianische Linienführung, die hier zu uns spricht.

Hier sind also in bezug auf das lineare Element alle Bedingungen des Romanesk-Malerischen erfüllt, dessen Wesen wir mit Prices Definition des „Picturesque“ bezeichnen als „roughness and abruptness with sudden deviations.“

2.

Licht.

Neben der Form und Linienführung ist für Coleridge das Licht von großer Bedeutung im Landschaftsbild. Einige allgemeine Bemerkungen seien vorangeschickt. Bei der malerischen Beleuchtung der Romantik handelt es sich darum, die Formen in einer lichtschwachen Atmosphäre verschwimmen zu lassen, das Gegenständliche isolierter Körper abzulösen durch unbestimmte hellere und dunklere Massen. Das Licht macht sich frei von den Dingen, eine Lichtbewegung erfüllt das Naturbild, und was wir als „malerische Beleuchtung“ bezeichnen, ist im Grunde ein vom Materiellen unabhängig gewordenes Spiel des Lichtes. Die klassische Landschaft kannte das Licht nur als das sachlich gliedernde, es diente zur Formaufklärung; die Romantik hingegen gesteht dem Licht einen irrationalen Charakter zu, für sie ist die sachliche Beleuchtung Nebensache. Die absolute Klarheit der klassischen Landschaft wird abgelöst durch die relative Klarheit. Dem Streben des Romantisch-Malerischen kommt natürlich die Dämmerung in hohem Maße entgegen, insofern als sie die Synthese zwischen Licht und Dunkelheit bedeutet und die

88) Wölfflin, Kunstgeschichtl. Grundbegriffe. S. 72.
89) C. P. W. S. 379. Hymn before Sun-Rise. V. 49 f. (1802.)

Auflösung der gegenständlichen Form stark begünstigt. — Innerhalb des Romanesken ist das Klarheitsproblem entweder absolute Unklarheit oder übergroße Klarheit. Letztere entsteht zum Beispiel, wenn die tiefe Schwärze des Dunkels plötzlich aufgehellt wird. Eine solche Überklarheit zerstört aber dann momentan die Formen, während es sich beim Romantisch-Malerischen nur darum handelt, die Formen in schwachem Licht aufzulösen; alles soll ineinanderfließen und nur ein Ungefähr übrig bleiben.

Das grelle Sonnenlicht bei Tage genießt Coleridge am liebsten, wenn seine Strahlen irgendwie gemildert oder gebrochen werden. Mit besonderer Vorliebe sucht er den beruhigenden Schatten des Waldes auf. Hierhin flüchtet er sich vor dem Alltag und seinen Sorgen, hier sucht und findet er Frieden.

„With wearied thoughts once more I seek thy shade,
Where peaceful Virtue weaves the Myrtle braid." [1])

„. . . . . O lead,
Lead me to deeper shades and lonelier glooms." [2])

„. . . . . here will I couch my limbs,
Close by this river, in this silent shade." [3])

In den Naturgedichten Coleridges nach 1802 wird der dunkle Schatten des Waldes kaum mehr erwähnt. Das Wort „shade" begegnet uns zwar noch in „Alice du Clos". Dort heißt es:

„From underneath its leafy screen,
And from the twilight shade,
You pass at once into a green,
A green and lightsome glade." [4])

Aber hier liegt das Hauptgewicht nicht auf dem Schatten als solchem, sondern auf dem plötzlichen Übergang vom Dunkel ins Helle.

Das gebrochene Sonnenlicht hat für unseren Dichter einen besonderen Reiz durch das begleitende Bewegungsmoment:

„Whilst through my half-clos'd eye-lids I behold
The sunbeams dance, like diamonds, on the main." [5])

1) C. P. W. S. 65. To a Young Lady. V. 29 f. (1794.)
2) Ebda. S. 372. The Picture. V. 121 f. (1802.)
3) Ebda. S. 370. The Picture. V. 51 f. (1802.)
4) Ebda. S. 473. Alice du Clos. V. 117 ff. (1828.)
5) Ebda. S. 101. The Eolian Harp. V. 36 f. (1795.)

„ . . . . . and I watched
Some broad and sunny leaf, and lov'd to see
The shadow of the leaf and stem above
Dappling its sunshine!“ [6])

Wir finden somit bei Coleridge auch das Motiv des „chequered shade“ wieder, das von Shakespeare in „Titus Andronicus“ (II, 3) zum ersten Male erwähnt und durch Milton — der Coleridge stark beeinflußt hat — in die Literatur eingeführt wurde: Il Penseroso V. 96:

„Dancing in the chequered shade.“

Die gleichen Gegensätze zwischen Hell und Dunkel kehren in zeitlicher Aufeinanderfolge wieder, was dem romanesken Ideal eigentlich näher kommt als dem romantischen. Wenn man die Schatten, die die Sonne von einem Laubdach auf die Erde wirft, beobachtet, gleitet das Auge dauernd vom Hell zum Dunkel und wieder zum Hell; es findet keinen Punkt, wo es ruhen kann. Die Licht- und Schattenreflexe lösen sich in ständiger Bewegung ab. Der „chequered shade“ schließt ein zu starkes Unruhemoment in sich, um in ausgesprochen romantischen Gedichten Aufnahme finden zu können. Den steten plötzlichen Wechsel zwischen Licht und Dunkelheit kennt das Romantische nicht.

Die Freude an dem schnellen Übergang vom Dunkel zum grellen Sonnenlicht ist bei Coleridge vor und nach der Wordsworth-Periode besonders auffallend:

„ . . . . . But lo! the bursting Sun!
Touched by the enchantment of that sudden beam
Straight the black vapour melteth, . . .“ [7])

Eine spätere Handschrift des Gedichtes hat „burning“ an Stelle von „bursting“; wahrscheinlich änderte Coleridge, weil er die stark romaneske Wirkung des „bursting“ empfand und es mildern wollte. „Bursting“ paßt aber besser in die Gesamtkonzeption; es soll „straight“ und „sudden beam“ unterstützen und ist als Kontrast zu dem „black vapour“ gedacht.

Aus dem Jahre 1828 oder noch später stammt folgende Stelle:

„There stands the flowering may-thorn tree!
From thro' the veiling mist you see
The black and shadowy stem; —
Smit by the sun the mist in glee
Dissolves to lightsome jewelry —
Each blossom hath its gem.“ [8])

6) C. P. W. S. 180. This Lime-Tree Bower my Prison. V. 48 ff. (1797.)
7) Ebda. S. 113. Religious Musings. V. 98 ff. (1794—96.)
8) Ebda. S. 471. Alice du Clos. V. 65 ff. (1828.)

Die erste Handschrift des Gedichtes weist „glittering jewelry" statt „lightsome jewelry" auf. Der „jewelry" haftet das Glitzern schon ohnehin als Attribut an, während die Lichtfülle eines „lightsome" besser mit „black" und „shadowy" kontrastiert, und Coleridge wollte offenbar besonders den Gegensatz zwischen dem plötzlich hervorbrechenden Sonnenlicht und dem Dunkel des Nebels betonen. Diese Vorliebe für den plötzlichen Wechsel von Licht und Dunkelheit kommt auch in folgendem Briefe zum Ausdruck: „O my God! What sublime scenery I have beheld. On a morning I have seen the little lake covered with mist; when the sun peeped over the hills, the mist broke in the middle, . . . and between these two walls of mist the sunlight burst upon the ice in a straight road of golden fire, all across the lake, intolerably bright." [9]) Diese „sublime scenery" erfüllt in bezug auf das Moment des Lichtes mit ihrem plötzlichen Auseinanderklaffen der Nebelwand und der übergroßen Lichtfülle des hereinbrechenden Sonnenlichtes alle Bedingungen des Romanesk-Malerischen.

Coleridge beweist seine Meisterschaft vor allen Dingen in der Beschreibung des Sonnenunterganges. Das langsam abnehmende Licht beobachtet er in den feinsten Licht- und Farbnüancen, z. B. in „Lines, on an Autumnal Evening".

„O Thou wild Fancy, check thy wing! No more
Those thin white flakes, those purple clouds explore!
Nor there with happy spirits speed thy flight
Bath'd in rich amber-glowing floods of light." [10])

In „The Eolian Harp" beobachtet er die Wolken „that late were rich with light, slow saddening round" (V. 6 f.) — Die phantasievollste Schilderung eines Sonnenunterganges finden wir zweifellos im „Ancient Mariner" (V. 171 ff.). Dieses Bild der untergehenden Sonne und das unheimlich schnelle Anbrechen der Nacht ordnen sich meisterhaft ein in die Gesamtstimmung des Gedichtes. Dabei erreicht Coleridge die Wirkung seiner Landschaften im Sonnenauf- oder -untergang sprachlich mit einfachsten Mitteln; aber hinsichtlich des koloristischen Elementes benutzt er alles, was ihm zu Gebote steht; wir werden in anderem Zusammenhang eingehend darauf zurückkommen.

Die Dämmerung ist ein äußerst häufiges Motiv bei Coleridge. Wie oft schildert er uns, daß er die langsam untergehende Sonne betrachtet hat:

9) Letters of S. T. Col. I. S. 275. L. XCIII. (Jany 14, 1799.) To Mrs. Coleridge.
10) C. P. W. S. 51. Lines. On an Autumnal Evening. V. 1—4. (1793.)

„ . . . . . Ah! slowly sink
Behind the western ridge, thou glorious Sun!
Shine in the slant beams of the sinking orb,
Ye purple heath-flowers!“ [11])

„Now sheds the sinking Sun a deeper gleam,
Aid, lovely Sorceress! aid thy Poet's dream!“ [12])

Diese letzten Zeilen entnehme ich den „Lines“ aus dem Jahre 1796, die den Untertitel haben „On an Autumnal Evening“. Interessant ist es, zum Vergleich die erste Version dieses Gedichtes (1792) heranzuziehen. Dort lauten die obigen Verse folgendermaßen:

„Now sheds the setting Sun a purple gleam,
Aid, lovely Sorc'ress! aid the Poet's dream.“ [13])

Die Änderung von „setting“ zu „sinking“ ist eine bedeutende. „Sinking“ besagt, daß der Dichter das langsame Absteigen der Sonne am Himmel und das Abnehmen des Lichtes beobachtet. Das Wort „sin-king“ an sich impliziert schon eine längere Dauer. „Setting“ hingegen bedeutet, daß er die Sonne nur im Augenblick, wo sie am Horizont verschwindet, sieht; das empfand der Dichter aber später als zu punktuell. — Coleridge änderte ferner „purple gleam“ in „deeper gleam“ um; auch das ist für uns wichtig. „Purple“ war durch die überaus häufige Anwendung in der klassizistischen Literatur zum Modewort geworden. „The English phrases . . „the purple day“ . . „the purpled air“ . . are such as would serve the purpose of a modern impressionist painter, but in eighteenth century poetry they chiefly indicate a knowledge of the classics. They were clearly i m i t a t i v e phrases.“ [14])

Wenn die Sonne ihre letzten Strahlen über die Erde ergossen hat und am Horizont verschwindet, dann bricht für den Dichter die ihm liebste Zeit des Tages an: die D ä m m e r u n g, das Z w i e l i c h t.

„My soul amid the pensive twilight gloom
Mourn'd with the breeze.“ [15])
„And youths and maidens most poetical,
Who lose the deepening twilights of the spring
In ball-rooms and hot theatres.“ [16])

11) C. P. W. S. 179. This Lime-Tree Bower my Prison. V. 32 ff. (1797.)
12) Ebda. S. 51. Lines. V. 13 f. (1793.)
13) Ebda. S. 49. An Effusion at Evening. V. 13 f. (1792.)
14) M. Reynolds, The Treatment of Nature . . . S. 44.
15) C. P. W. S. 64. To a Young Lady. V. 9 f. (1794.)
16) Ebda. S. 265. The Nightingale. V. 35 ff. (1798.)

Er fügt dem „twilight" jedes Mal als Attribut „pensive" oder „deepening" bei. Wenn die abendliche Stille über der weiten Flur liegt, dann senkt sich dieser Frieden auch in das Dichterherz und läßt es stille werden in andächtigem Schweigen.

Außer den bisher erwähnten Motiven ist es besonders das Mondlicht, das Coleridge in der Landschaft stark fesselt. Die Mondnacht ist ein beliebtes romantisches Motiv, weil sie die Dinge fließend macht; sie ist dem romantischen Dichter vertraut, weil sie ihn das Unendliche ahnen läßt. Der romaneske Dichter hingegen liebt das Mondlicht, weil es die Landschaft gespenstisch erleuchtet; wenn der Mond plötzlich hinter einer Wolke hervorbricht, so verleiht dieser schnelle Wechsel von Dunkel und Licht der Natur etwas Gespenstisches, Schauriges, Unheimliches. —

Wie gestaltet Coleridge das Motiv der Mondnacht? Zunächst fesselt ihn das weiche, milde Mondlicht:

„Within whose mild moon-mellow'd foliage hid." [17])

Die Alliteration des m unterstützt noch die Weichheit des Lichtes. Das Mondlicht ist so weich, daß es geheimnisvoll in das dichte Laubdach eindringt und es in seinen sanften Schimmer eintaucht. Diese Wortverbindung „moon-mellowed" ist von Coleridge neu geschaffen [18]) und begegnet zum ersten Male in dem Gedichte „To the Nightingale" (1795). Wir erwähnten bereits, daß obige Zeile hinsichtlich des linearen Elementes das einzige malerische Moment dieses Gedichtes enthält. Hinsichtlich des Lichtes müssen wir eine andere Beobachtung hinzuziehen: Coleridge bildet ein Part. perf. von einem transitiven Verb, das resultative Bedeutung in sich schließt und zum resultativen Adjektiv geworden ist. „Moon-mellow'd" veranschaulicht also einen mehr statischen Zustand, der als Endresultat eines Vorganges aufgefaßt werden muß. Vielleicht können wir es im Deutschen wiedergeben mit „in weiches Mondlicht eingetaucht"; denn es gilt, die resultative Nüance auszudrücken und damit die Statik. Somit verkörpert obige Zeile hinsichtlich des Lichtes nicht rein das romantisch-malerische Schönheitsideal, das das flutende, also leicht bewegte Mondlicht eindeutig bevorzugt.

Anschließend sei erwähnt, daß Coleridge noch weitere sprachliche Neubildungen einführte [18]), und zwar moon-glittering [19]) und moonshiny [20]) — letzteres in der

17) C. P. W. S. 93. To the Nightingale. V. 10. (1795.)
18) nach den Aufzeichnungen des New English Dictionary on Historical Principles. ed. James A. H. Murray, Oxford. Clarendon Press. vol. VI, 2. 1908.
19) C. P. W. S. 119. Religious Musings. V. 274. (1794—96.)
20) Ebda. S. 469. Alice du Clos. V. 18. (1828.)

Bedeutung „white as moonlight", „resembling moonlight". Das vorhandene Wortmaterial scheint nicht auszureichen, wenn der Dichter den Effekt des Mondlichtes ausdrücken will.

Coleridge hat starke Vorliebe für das durch dünne Wolkenschleier gemilderte Mondlicht:

„Mild Splendour of the various-vested Night!
. . . . . .
I watch thy gliding, while with watery light
Thy weak eye glimmers through a fleecy veil." [21])

Das ist in der Wordsworth-Periode am stärksten:

„I saw a vapour in the sky,
Thin, and white, and very high;
I ne'er beheld so thin a cloud." [22])

Hier tritt noch das diesen Wolkenschleiern eigentümliche Schweben hinzu, das Coleridge mit Vorliebe verfolgt. In „Dejection: An Ode" klagt er, daß er zwar diese dünnen Schleier noch nicht sieht, ihre Schönheit aber nicht mehr empfindet:

„And those thin clouds above, in flakes and bars,
That give away their motion to the stars, [23])
. . . . . .
I see them all so excellently fair,
I see, not feel, how beautiful they are!" [24])

Um dem Übergang vom hellen Mondlicht zum dunklen Nachthimmel seine Härte zu nehmen, umgibt Coleridge den Mond auch wohl mit einem „Hof":

„For lo! the New-moon winter-bright!
And overspread with phantom light,
(With swimming phantom light o'erspread
But rimmed and circled by a silver thread)." [25])

Unser Dichter hat ferner starkes Empfinden für die Magie des Mondlichtes zu mitternächtlicher Stunde, was sich besonders in „Christabel" äußert. Auch in „Songs of the Pixies" läßt er die Elfen im Schein des „pale moon" tanzen, der die Landschaft gespenstisch erleuchtet und somit die rechte Szenerie zu dem nächtlichen Spuk liefert. Man kann hier eine Parallele mit einem deutschen Romantiker anführen: mit Tieck, dem auch der magische Mondglanz sanftes Entzücken in die Seele flößte. Es ist überhaupt auffallend, wieviel

21) C. P. W. S. 5. Sonnet. V. 1 ff. (1788.)
22) Ebda. S. 254. Lewti. V. 42 ff. (1798.)
23) Ebda. S. 364. Dejection: An Ode. V. 31 f. (1802.)
24) Ebda. S. 364. Dejection: An Ode. V. 37 f.
25) Ebda. S. 363. Dejection: An Ode. V. 9 ff.

Gemeinsames Coleridge mit Tieck verbindet. Wir werden im einzelnen noch darauf einzugehen haben.

Wir finden aber bei Coleridge nicht immer das Streben, das Mondlicht zu mildern. Er hat auch Freude daran, wenn der Mond plötzlich hinter einer dicken, schweren Wolke hervorbricht und nun sein grelles Licht über die Landschaft ergießt. „The Nightingale" (1798) weist folgende Zeilen auf:

„. . . . . and oft, a moment's space,
What time the moon was lost behind a cloud,
Hath heard a pause of silence; till the moon
Emerging, hath awakened earth and sky
With one sensation, and those wakeful birds
Have all burst forth in choral minstrelsy." [26])

„The winds are tyrannous and strong;
And flashing forth unsteady light." [27])

Die Wolken rasen am Himmel und geben nur gelegentlich und für kurze Augenblicke dem Mondlicht den Weg zur Erde frei. Diese letzten Verse entstanden nach E. H. Coleridge wahrscheinlich im Jahre 1800. Sie sind in einem der Malta-Notebooks enthalten und scheinen dem begleitenden Text zufolge 1806 in Olevano aufgeschrieben zu sein. Es ließe sich, entgegen E. H. Coleridge, nach dem ausgesprochen romanesken Charakter dieser Stelle auch ein späteres Datum der Entstehung als 1800 rechtfertigen. Die Zeilen würden sich nach meiner Meinung in den Rahmen der Naturgedichte nach 1802 organischer einfügen.

Neben dem gebrochenen und verschleierten Mondlicht findet aber auch das helle, klare Licht dieses Gestirns bei Coleridge mannigfache Gestaltung:

„Yon crescent Moon, as fixed as if it grew
In its own cloudless, starless lake of blue." [28]) (1802)

„How many wretched Bards address thy name,
And hers, the full-orb'd Queen that shines above." [29])
(1795)

„Beneath the keen full moon." [30]) (1802)

Der mit Nachdruck betonte ruhige Glanz des Mondlichtes am

26) C. P. W. S. 266. The Nightingale. V. 75 ff. (1798).
27) Ebda. S. 347. A Thought Suggested by a View. V. 2 f. (1800).
28) Ebda. S. 364. Dejection: An Ode. V. 35 f. (1802).
29) Ebda. S. 93. To the Nightingale. V. 7 f. (1795).
30) Ebda. S. 379. Hymn Before Sun-Rise. V. 55. (1802).

wolkenlosen Nachthimmel ist wohl ein Tribut, den Coleridge an die klassische Tradition zahlt.

Sterne am Himmelszelt unterbrechen durch das Flimmern ihres Lichtes die majestätische Ruhe eines solchen klaren Nachthimmels:

„And through the dark we two will steal
Beneath the twinkling stars!“ [31])

„Aye as the Star af Evening flung its beam
In broken radiance on the wavy stream. [32])

Interessant ist es auch zu verfolgen, unter welchen Modifikationen ein Motiv eines früheren Gedichtes in einem späteren wiederkehrt. Ich führe zum Vergleich folgende Zeilen an aus „Frost at Midnight“:

„. . . . . the thin blue flame
Lies on my low-burnt fire, and quivers not;
Only that film, which fluttered on the grate,
Still flutters there, the sole unquiet thing.“ [33])
V. 13 ff. (1798)

und:

„The shadows dance upon the wall,
By the still dancing fire-flames made;
And now they slumber, moveless all!“ [34])
(„A Day-Dream“. V. 25 ff. 1802)

In „Frost at Midnight“ ist die Flamme an sich ruhig, „quivers not“, nur ein dünnes Häutchen, ein „film“, bewegt sich über dem Rost, als Lichtquelle äußerst schwach. Das spätere Gedicht ändert das Motiv um. Jetzt tanzen die Feuerflämmchen selbst auf dem Rost, und zwar sind sie so grell, daß sie „shadows“ an die Wand werfen, die gemäß den Bewegungen der Lichtquelle auch tanzen. Das verleiht natürlich dem Zimmer eine gewisse Unruhe, zumal sie oft plötzlich vollständig ruhig sind, im nächsten Moment aber umso lebhafter aufzucken. Hier wechselt also dauernd unruhige Bewegung mit vollständiger Ruhe ab, während in „Frost at Midnight“ das Gewicht auf die gleichmäßige, schwebende Bewegung jenes dünnen Häutchens gelegt wurde. Wir sehen, wie fein, aber durchgehend die Unterscheidungen und Modifikationen sind.

31) C. P. W. S. 294. The Ballad of the Dark Ladie. V. 43 f. (1798).
32) Ebda. S. 64. To a Young Lady. V. 7 f. (1794).
33) Ebda. S. 240. Frost at Midnight. V. 13 ff. (1798).
34) Ebda. S. 385. A Day-Dream. V. 25 ff. (1802).

In Coleridges Naturgedichten findet aber auch das Motiv der „Überklarheit" Gestaltung: das Dunkel der Nacht wird plötzlich aufgehellt durch einen starken Lichteindruck, z. B. in Form eines Blitzes:

„And when a second sheet of light
Flashed o'er the blackness of the night." [35])

Wie sehr Coleridge empfand, daß eine solche unvermittelte Aufhellung des dunklen Himmels den romanesken Charakter einer Landschaft aufs äußerste steigert, wird auch durch die Tatsache bewiesen, daß er in seinem Gedicht „Hymn before Sun-Rise" — abweichend von Fr. Brun — von Blitzen spricht, die am Nachthimmel aufzucken:

„Ye lightnings, the dread arrows of the clouds!
Ye signs and wonders of the element!" [36])

In der Schilderung einer wilden Hochgebirgslandschaft, die von einer plötzlich aufleuchtenden, starken Lichtquelle gespenstisch-unheimlich erhellt wird, erfüllt sich das romaneske Schönheitsideal in seinem Wesen.

Neben all diesen Lichterscheinungen, die mit den Gestirnen oder sonstigen Naturphänomen, wie Blitzen etc., im Zusammenhang stehen, finden wir bei Coleridge aber auch allerfeinste Beobachtungen der unscheinbaren, winzigen Lichtreflexe, z. B. der Tautropfen.

„Ere the Morn all gem-bedight
Hath streak'd the East with rosy light." [37])
„. . . . . and in globes
Of dewy glitter gems each plant and tree;
On every leaf, on every blade it hangs!
Dance glad the new-born intermingling rays,
And wide around the landscape streams with glory!" [38])

In „The Picture" (V. 34 ff.) [39]) zeichnet er ein kleines Bild, das er am Morgen selbst beobachtet hat:

„And you, ye Earth-winds! you that make at morn
The dew-drops quiver on the spiders' webs!"

In wieweit er dieses Naturphänomen zu beseelen und zu deuten vermag, das beweisen folgende Zeilen:

35) C. P. W. S. 98. Lines at Shurton Bars. V. 58 f. (1795).
36) Ebda. S. 380. Hymn before Sun-Rise. V. 67 f. (1802).
37) Ebda. S. 41. Songs of the Prixies. V. 11 f. (1793).
38) Ebda. S. 113. Religious Musings V. 100 ff. (1794—96).
39) Ebda. S. 370.

„Dew-drops are the gems of morning,
But the tears of mournful eve!“ [40])

Oder er beobachtet zwei Tautropfen in einer eben erblühenden Rose: „as difficult as to separate two dew-drops blended together on a bosom of a new-blown Rose.“ [41]) All diese kleinen Beobachtungen, die getragen sind von einem liebevollen Sichversenken in die Natur, beweisen, daß Coleridge auch der Sinn für die Einzelbeobachtung selbst der unscheinbarsten Naturvorgänge nicht abging.

3.

Farbe.

Ebenso wie das Romantische die Tendenz verfolgt, in einer lichtschwachen Atmosphäre den hellen Schein des Lichtes aufzulösen, so strebt es auch dahin, die grellen Farben irgendwie zu dämpfen. Nach den Grundsätzen der klassischen Kunst stand die Farbe im Dienste der Form. Sie gliederte ein Bild nach seinen gegenständlichen Teilen. Für das romantische Schönheitsideal ist die Farbe nichts den Dingen Anhaftendes, sondern etwas Einheitlich-Bewegtes, welches den Dingen zwar Sicherheit verleiht, sich aber in jedem Augenblick ändert. Die Farbe verliert das Materielle, sie macht sich frei von den Dingen und gewinnt ein von den Gegenständen losgelöstes Leben. So kommen wir zu dem beliebten „Farbenspiel“ der Romantik. Wir finden nicht die fertige Farbe vor, sondern wir erleben mit, daß sie eigentlich erst „wird“. Für den romantisch veranlagten Dichter oszilliert die Erscheinung in den mannigfachsten Schattierungen, die einzelnen Farben sind im Ganzen verankert, sie sind getragen von einer einheitlichen Bewegung. Grelle, satte, ausgesprochene Farben kennt die romantische Dichtung nicht; sie finden Aufnahme und Gestaltung im romanesken Kunstwerk.

Wenn man die Erscheinung der Farbe in Coleridges Naturgefühl verfolgt, so erkennt man, daß der Dichter ein äußerst ausgeprägtes Farbempfinden hat. Er sagt selbst: „The beautiful in the object may be referred to two elements — lines and colors.“ [1]) „Colors are significant.“ [2]) Die Natur bietet mit dem bunten Wechsel ihrer Erscheinungen einem

40) C. P. W. S. 440. Youth and Age. V. 39 f. (1823—32).
41) Col. Notizbuch. Blatt 18 a. Archiv 1896. S. 350.
1) Shawcross II. S. 251.
2) Ebda. II. S. 251.

Dichtergemüt, das sich offen für sie zeigt, unendlichen Reichtum. „Alles Lebendige strebt zur Farbe, zum Besonderen, zur Spezifikation, zum Effekt, zur Undurchsichtigkeit bis ins Unendlichfeine. Alles Abgelebte zieht sich nach dem Weißen, zur Abstraktion, zur Allgemeinheit, zur Verklärung, zur Durchsichtigkeit.“ [3]) Jeder Mensch hat selbstverständlich hinsichtlich des koloristischen Sehens ein für ihn charakteristisches Schönheitsideal und bevorzugt ganz bestimmte Farbtöne und -kombinationen. Aus Coleridges Dichtung erkennen wir deutlich, daß der Dichter eine ausgesprochene Vorliebe für zwei Farben hat: Gelb und Grün, ein Ideal, das sich übrigens ganz mit dem Miltons deckt.

Gelb und Grün kommen bei Coleridge in den verschiedensten Nüancen und Schattierungen vor; an Stoffliches gebunden, Gelb als Farbe der Herbstblätter:

„And yellow leaves in sun and wind
Were falling from the tree.“ [4])

„. . . . . whose few poor yellow leaves
. . . . . yet tremble still,
Fann'd by the waterfall.“ [5])

„When on the yellow forest-leaves
A dying man he lay.“ [6])

In den abgefallenen gelben Herbstblättern ist das Leben ebenso erstorben wie in dem Menschen, den uns das Gedicht „Love“ schildert, die Liebe.

Am häufigsten begegnet uns aber die Farbe Gelb im Atmosphärischen und zwar als Bestandteil des flutenden Lichtes, insbesondere des Mondlichtes:

„While his fair eyes, that swam with undropped tears,
Did glitter in the yellow moon-beam!“ [7])

Goethe sagt: die Farbe Gelb „führt in ihrer höchsten Reinheit immer die Natur des Hellen mit sich und besitzt eine heitere, muntere, sanft reizende Eigenschaft.“ [8]) Wenn Coleridge allerdings einen besonders starken Gefühlston mit der Schilderung eines Naturschauspiels verbindet, das in seiner gelben Farbgebung tiefen Eindruck auf ihn gemacht hat, so genügt

3) Goethe, Entwurf einer Farbenlehre. S. 242. Absatz 586.
4) C. P. W. S. 276. The Three Graves. V. 222 f. (1797—1809).
5) Ebda. S. 179. This Lime-Tree Bower my Prison. V. 14 ff. (1797).
6) Ebda. S. 334. Love. V. 63 f. (1799).
7) Ebda. S. 267. The Nightingale. V. 104 f. (1798).
8) Goethe, Entwurf einer Farbenlehre. S. 291. Absatz 766.

ihm die Bezeichnung „yellow“ nicht; er greift dann zu „amber“ und „brassy“. Er beobachtet z. B. einen Wolkenschleier, der sich langsam am Himmel hinzieht und zum Monde hinbewegt:

„I saw a cloud of palest hue,
Onward to the moon it passed;
Still brighter and more bright it grew,
With floating colours not a few,
Till it reached the moon at last:
Then the cloud was wholly bright,
With a r i c h and a m b e r light.“ [9])

Coleridge ist ein feiner Beobachter dieser Farbnüancen. Zunächst zeichnet er nur den blassen, schwebenden Schleier am Himmel, der dann langsam in den Lichtbereich des Mondes kommt; er wird licht, immer lichter, bis er den Mond vollends erreicht hat und jetzt in dessen „rich and amber light“ erstrahlt.

„Amber“ und „brassy“ sind für Coleridge auch die Farbtöne, die ihn beim Sonnenuntergang immer wieder anziehen; sie bedeuten für ihn ganz besonders reiche, satte Farben, und er verbindet einen starken Gefühlston mit ihnen, was die folgenden Beispiele verdeutlichen mögen:

„Bath'd in r i c h a m b e r - glowing floods of light;
. . . . . „ where slow descends the day.“ [10])

„The sun is setting in a glorious, r i c h, b r a s s y light“, [11]) schreibt er in einem Brief.

„Then the cloud was wholly bright,
With a r i c h and a m b e r light!“ [12])

Er fügt diesem „amber“ und „brassy“ jedesmal als Attribut „rich“ bei; das abnehmende Sonnenlicht mit der ihm eigentümlichen reichen Farbgebung hat für sein Dichtergemüt etwas besonders Anziehendes, es macht tiefen Eindruck auf ihn und begünstigt seine dichterische Tätigkeit. Coleridge bildet in „Songs of the Pixies“ (V. 43) auch ein neues Wort für eine bestimmte gelbe Farbnüance: s u n n y - t i n c t u r ' d : [13])

„Weaving gay dreams of sunny-tinctur'd hue“, [14]) offenbar im Sinne einer zarten gelben Farbqualität gebraucht, die mit dem leichtbeschwingten Wesen der Elfen treffend harmoniert.—Nachdem Coleridge aber die Gabe der Imagination verloren hat, sieht er das Licht eben nur als Licht, er erkennt

9) C. P. W. S. 254. Lewti. V. 15 ff. (1798).
10) Ebda. S. 51. Lines. V. 4 f. (1793).
11) Letters of S. T. Col. S. 384. L. CXXVI. (July 19, 1802) To W. Sotheby.
12) C. P. W. S. 254. Lewti. V. 20 f. (1798).
13) Wird im N. E. D. nicht aufgeführt.
14) C. P. W. S. 42. Songs of the Pixies. V. 43. (1793).

keine Farbnüancen mehr darin. Das Sonnenlicht hat seinen unmittelbaren Gefühlswert verloren, es dient nurmehr dazu, einen Regenbogen über das Haupt des Mont Blanc ans Himmelszelt zu zaubern:

„. . . . . Who bade the sun
Clothe you with rainbows? . .“ [15])

Auch das Mondlicht findet keinen Widerhall mehr in des Dichters Seele. Die „Hymn before Sun-Rise“ bringt nur:

„Beneath the keen full moon.“ [16])

Irgendeine Eigenschaft des Mondlichtes wird nicht erwähnt; auch flutet das Licht nicht wie in früheren Gedichten: das Schweben ist einer ausgesprochenen Statik gewichen.

Die Farbe Grün ist für Coleridge fast immer an das Pflanzliche gebunden. Er vermag sich in hohem Maße in die verschiedenen Schattierungen des Grün einzufühlen:
Vom tiefen Dunkelgrün:

„The dark green Adder's Tongue was there.“ [17])

„Behold the dark green file of long lank weeds.“ [18])

bis zum frischen Grün des Mooses und Laubes,

„Where bright green moss heaves in sepulchral forms
Speckled with sunshine.“ [19])

„. . . the exquisite freshness of their tender green.“ [20])

Vom Lichtgrün sonnendurchleuchteter Pflanzen,

„When, through its half-transparent stalks, at eve,
The level sunshine glimmers with green light.
Oh! 'tis a quiet spirit-healing nook!“ [21])

bis zum sonnenüberfluteten Grün der Lichtung.

„And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.“ [22])

„In green and sunny glade.“ [23])

In den Briefen aus dem Harz betont er immer wieder,

15) C. P. W. S. 379. Hymn before Sun-Rise. V. 55 f. (1802).
16) Ebda. S. 379. Hymn before Sun-Rise. V. 55. (1802).
17) Ebda. S. 74. Melancholy. V. 6. (?1794).
18) Ebda. S. 179. This Lime-Tree Bower my Prison. V. 17. (1797).
19) Ebda. S. 315. Lines. V. 6 f. (1799).
20) Biographia Epistolaris I. S. 168. (May 17, 1799).
21) C. P. W. S. 257. Fears in Solitude. V. 10 f. (1798).
22) Ebda. S. 297. Kubla Khan. V. 10 f (1798).
23) Ebda. S. 333. Love. V. 48. (1799).

daß gerade das gleichzeitige Vorkommen der verschiedensten Abstufungen innerhalb des Grün sein Auge gefesselt hat. Das helle Grün der Birken — für das er eine ganz besondere Vorliebe gehabt hat — spielt sich in den unteren Regionen des Harzes noch gegen das tiefe Dunkelgrün der Tannen aus, muß aber, je höher man kommt, dem letzteren weichen, bis schließlich der tiefgrüne Nadelwald der vorherrschende ist. „The coomb is rich with the g r e e n, g r e e n b e e c h e s; the slope of the hills have beeches and firs intermixed, but the heights are wholly the property of the firs." [24])

Die schon erwähnte sprachliche Neubildung Coleridges, „g r e e n e r y", beweist, daß dem Dichter das vorhandene Wortmaterial für eine soche „grünende Fülle" zu inhaltleer war; ihm kam es darauf an, ein Nomen zu bilden, das gleichzeitig der Farbqualität, als auch der Fülle des Grüns Ausdruck gibt. Für letztere spricht das Suffix -ery. Greenery schließt zu gleicher Zeit Pluralität als auch Einheit des Mannigfaltigen in sich.

Anschließend seien die Stellen angeführt, wo uns bei Coleridge das Wort „greenery" begegnet:

1. „We entered the wood through a beautiful mossy path, the moon above us blending with the evening lights, — — —. We came to a square p i e c e o f g r e e n e r y, completely walled on all four sides by the beeches." [25])
2. „We journeyed through the wood, with various ascents and descents, and now descending we came to a s l o p e o f g r e e n e r y almost perfectly round, with walls of woods." [26])
3. „. . . . . we ascended a smooth green hill, on the top of which stood the ruined castle. When we had nearly reached the top, I lay down by a black and blasted trunk, the remains of a huge hollow tree, surrounded by wild gooseberry bushes, and looked back on the country we had passed. Here again I could see my beautiful r o t u n d a o f g r e e n e r y; the rest of the view was woody hills swelling over woody hills in various outlines." [27])
4. „And here were forests ancient as the hills
   Enfolding s u n n y s p o t s o f g r e e n e r y." [28])

---

24) Archiv 1907. S. 65. (May 19, 1799).
25) Ebda. S. 45. (May 17, 1799).
26) Ebda. S. 46. (May 17, 1799).
27) Ebda. S. 47. (May 17, 1799).
28) C. P. W. S. 297. Kubla Khan. V. 10 f. (1798).

Aus diesen Beispielen geht nicht deutlich hervor, welche Vorstellung Coleridge mit dem Wort „greenery" verbindet. Es ist selbstverständlich, daß die Farbvorstellung vorherrschend ist; aber welches Grün meint der Dichter? Man könnte zunächst glauben, er wolle damit jene grünen, bewaldeten Hügel und Bergkuppen bezeichnen, die er im Harz immer wieder bewundert hat, (Beisp. 1—3 sind den Briefen aus dem Harz entnommen), daß er also mit diesem Wort vor allen Dingen den Eindruck des grünenden und wogenden Meeres der Baumwipfel wiedergeben wollte. Und doch scheint „greenery" nicht die Fülle und das Blättergewirr eines Waldes zu bezeichnen. Wenn man die oben angeführten Beispiele aufmerksam liest und den Dichter gewissermaßen auf seinem Wege begleitet, so kommt man zu einem anderen Ergebnis: „We entered the wood through a beautiful mossy path . . . we came to a square piece of greenery, completely walled . . . by the beeches;" [29]) ferner „we journeyed through the wood, and came to a slope of greenery . . . with walls of woods" [30]), oder „forests ancient as the hills, enfolding sunny spots of greenery", [31]) alle diese Beschreibungen scheinen mit „greenery" ein anderes Grün als das des „wood", der „beeches" und der „forests" zu bezeichnen. E. Vollmer sagt in „Archiv 1907" (S. 47. Anm. 1.) zu „rotunda of greenery", es bedeute „der kleine, runde, bewaldete" in der Beschreibung „erwähnte Hügel". Wenn man aber Beispiel 3 genau verfolgt, so scheint mit „rotunda of greenery" nicht jener bewaldete Hügel gemeint zu sein. Wie sollte sonst die auf diese Worte folgende Beschreibung berechtigt sein: „the rest of the view was woody hills swelling over woody hills . ." Der Dichter läßt sein Auge von der „rotunda of greenery" zu den „woody hills" schweifen. Es muß sich also bei „greenery" um eine andere Vorstellung als die der bewaldeten Hügel und Kuppen handeln.

Wenn man die Briefe Coleridges aus dem Harz aufmerksam liest, so stößt man neben „greenery" auch auf die Pluralform: greeneries:

1. „Close by on the left, a high woody hill, the heights clothed with firs, with an intermixture of beeches, yellow-green in their opening foliage; but below this and flowing down the hill into the valley, a noble stream of beeches of freshest

29) Archiv 1907. S. 45. (May 17, 1799).
30) Ebda. S. 46. (May 17, 1799).
31) C. P. W. S. 297. Kubla Khan. V. 10 f. (1798).

verdure. Greeneries of every size and shape, but always walled by trees.“ [32])

2. „One of these greeneries was in the shape of a parallelogram, walled on three sides by the silver-barked weeping birches.“ [33])

Die Bedeutung von „greeneries“ ist in diesen Beispielen ganz eindeutig; das Wort bezeichnet jene frischen grünen Gebirgswiesen, die sich im Harz so malerisch gegen das dunkle Tannengrün abheben, sei es, daß sie dem Walde vorgelagert sind, sei es, daß sie sich, wie es in den oben angeführten Beispielen meistens der Fall ist, in das Waldesgrün hineinschieben und somit an mehreren Seiten von Bäumen eingerahmt sind, oder daß sie — als Lichtung — ganz von Bäumen eingeschlossen werden.

Von der Pluralform aus wird uns nun auch das Anschauungsbild, das Coleridge mit dem Singular „greenery“ verbindet, ganz klar. Bezeichnend ist, daß von den vier angeführten Beispielen für „greenery“ drei den Briefen aus dem Harz entstammen. Gerade auf seiner Reise durch den Harz traf der Dichter diese „grünen Flecken“, wie wir greenery(ies) vielleicht am besten wiedergeben, in ausgeprägter Schönheit und Fülle an: einerseits weisen nämlich die saftigen Wiesengründe und fruchtbaren Lichtungen im Harz ein besonders reiches und üppiges Wachstum auf, andrerseits mußte gerade das Nebeneinander der mannigfaltigsten Schattierungen innerhalb des Grün — vom sonnenüberfluteten Lichtgrün bis zum tiefsten Dunkelgrün — bei Coleridge die poetische Stimmung erhöhen und ihm zum Gegenstand reichster und reinster Freude werden.

Beispiel 4 kommt in „Kubla Khan“ (1798) vor und gibt, da dieses Gedicht im Opiumrausch entstand, kein unmittelbares Anschauungsbild aus der Natur wieder. Aber die Bedeutung, die wir dem Worte „greenery“ beigelegt haben, trifft auch in diesem Falle zu: der Dichter sieht in seiner Phantasie einen „fertile ground“ (V. 6), der „forests ancient as the hills“ (V. 10) einschließt. Auch hier hätten wir also den Wechsel zwischen dem frischen, lichten Grün des fruchtbaren Grundes, in welchem mancher „incense-bearing tree“ (V. 9) blüht, und dem Grün des Waldes. — Die Tatsache, daß auch „Kubla Khan“ das Wort „greenery“ aufweist, ist nur ein neuer Beweis dafür, wie in des Dichters Phantasie das Bild einer solchen „greenery“ lebendig war.

---

32) Archiv 1907. 118. S. 61. (May 17, 1799).
33) Ebda.

Bezüglich der Bedeutungen, die „greenery, greeneries" im gegenwätigen Sprachgebrauch hat, zeichnet „The Concise Oxford Dictionary" [34]) auf: g r e e n e r y, n; verdure, vegetation; (pl.) green vegetables before or after cooking; piece of public or common grassy land, grass-plot used for special purpose (esp. in comb. as bleaching, bowling, putting-g). Freilich hat „greenery" im heutigen Englisch das starke Erlebnismoment eingebüßt, das es als Neubildung in Coleridges Naturgefühl aufzuweisen hat; aber ein Teil der damaligen Bedeutung lebt, wenn auch bedeutend abgeschwächt und eingeschränkt, noch heute in „greenery" fort, das beweisen in obiger Erklärung: „g r a s s y l a n d" und g r a s s - p l o t". Sie können als Stützung und Beweis dienen für die Richtigkeit der Bedeutung, die wir dem Worte „greenery" bei Coleridge beigelegt haben.

Die bisherigen Ausführungen haben eindeutig bewiesen, daß der Dichter die Farbe Grün innerlich so erlebte, daß er die empfangenen Eindrücke aus der Natur in ein neues sprachliches Gewand kleiden mußte, um der Tiefe seines Erlebens Ausdruck zu geben.

Die Farbvorstellung Grün ist bei Coleridge stets mit ausgeprägtem Gefühlston verbunden; beim Anblick einer grünenden und blühenden Landschaft spürt er die Nähe Gottes, des Schöpfergeistes:

„. . . God, methought,
Had built him there a Temple: the whole World
Seem'd imag'd in its vast circumference:
No wish profan'd my overwhelmed heart.
Blest hour! It was a luxury, — to be!" [35])

Die enge Verbindung mit dem Leben und Geschehen in der Natur läßt ein erhöhtes Lebensgefühl in dem Dichter aufkommen, und das erreicht Mutter Erde durch ihr grünes Gewand. Goethe führt diese eigentümliche beruhigende Wikung auf die Mittelstellung dieser Farbe zwischen ihren beiden Komponenten und innerhalb der Farbreihe zurück. „Unser Auge findet in derselben (= Farbe Grün) eine reale Befriedigung. Wenn beide Mutterfarben sich in der Mischung genau das Gleichgewicht halten, dergestalt, daß keine vor der anderen bemerklich ist, so ruht das Auge und das Gemüt auf diesem Gemischten wie auf einem Einfachen. Man will nicht weiter, und man kann nicht weiter." [36])

34) The Concise Oxford Dicitionary of Current Engl. adapt. by H. W. Fowler and F. G. Fowler from the Oxford Dictionary. Oxford. Clarendon Press. 1925.

35) C. P. W. S. 107. Reflections on having left a Place of Retirement. V. 38 ff. (1795).

Eine bedeutende Rolle spielen die beiden erwähnten Farbqualitäten auch in „Kubla Khan", „Christabel" und „The Rime of the Ancient Mariner"; ich erinnere nur an die Schilderung des Meeres in letzterem Gedicht. Zwar beschreibt der Dichter auch das ungestüme Brausen dieses Elementes, aber die Hauptwirkung beruht doch auf den Farbreflexen, und zwar wird immer Gelb gegen Grün ausgespielt. Obige Gedichte, die zwar kein wirkliches Naturerleben gestalten, können in unserer Darstellung doch insofern Erwähnung finden, als wir aus Coleridges Notizbuch ersehen, wie eifrig er wundersame Einzelzüge durch Beobachtungen in der Natur dafür zusammengetragen hat, ein neuer Beweis, wie stark er die romanesken Züge in der Natur empfand.

Eine ganz eigenartige Wirkung erzielt Coleridge durch den Zusammenklang der Farben Gelb und Grün zu einem Gelbgrün. Diese Farbenkombination muß einen äußerst starken Eindruck auf ihn gemacht haben. In „Dejection: An Ode" klagt er:

„All this long eve, so balmy and serene,
Have I been gazing on the western sky,
And its peculiar tint of yellow green:
And still I gaze — and with how blank an eye!" [37])

Aber er empfindet jetzt die Schönheit dieses „celestial tint", wie er es an anderer Stelle nennt, nicht mehr, das ist mit der Imagination von ihm genommen. Der Abendhimmel in dieser Färbung kann ihm nichts mehr sagen, während er früher seine Dichterseele aufs äußerste erregt hatte und Träger der poetischen Stimmung war. Die erste Fassung von „Dejection: An Ode" hat an Stelle dieses „yellow green" ein „yellow-green". Diese Änderung ist sehr charakteristisch und zeigt uns, ein wie feines Einfühlungsvermögen in Farbenschattierungen Coleridge besessen hat. Ein „yellow-green" bezeichnet eine ganz feste Farbenverbindung, eben ein Gelbgrün, ein Grün als Grundfarbe, das durch das Gelb eindeutig und fest bestimmt ist; denn im Kompositum ist die Verbindung der einzelnen Elemente eine sehr enge. Der Dichter will aber ein gewisses Schweben innerhalb dieser Farbenverbindung erzielen; beide Farbbestandteile sind als gleichwertig gedacht, sich wechselseitig beeinflussend. Wenn man nämlich einen solchen Abendhimmel in der Natur ansieht, so weiß man wirklich nicht, welcher Farbton eigentlich der vorherrschende ist, es ist in der Tat ein Schwebezustand; daher yellow green ohne

36) Goethe, Entwurf einer Farbenlehre. S. 297. Abs. 802.
37) C. P. W. S. 364. Dejection: An Ode. V. 27 ff. (1802.)

Bindestrich! Charakteristisch für Coleridge ist ferner, daß diese Färbung nur am Abendhimmel, also bei abnehmendem Sonnenlicht beobachtet werden kann: „On the western sky", „at sunset".[38]) Ferner konnte ich sie nur wahrnehmen bei einer Witterung, die zu Niederschlägen neigte, wenn schon die schweren Regenwolken am Himmel hingen, der westliche Horizont aber klar war. Eine solche Beleuchtung gibt einer Landschaft etwas Unheimliches, Drohendes; dazu kommt, daß z. B. Bäume am Horizont, in ihren Umrissen scharf umgrenzt, sich in tiefem Schwarz projizieren und in bezug auf ihre Entfernung seltsam nah erscheinen, — eine Beobachtung, die wir vor Niederschlägen immer machen können. Die grauschwarzen Regenwolken erhalten zudem von dem „yellow green" eine ganz eigenartige Beleuchtung. Alle diese Züge sind für Coleridge sehr charakteristisch; die weiteren Ausführungen werden noch darauf zurückkommen, an dieser Stelle möge der Hinweis genügen.

Die Farbskala des B l a u ist bei Coleridge nicht so reich wie die des Gelb oder Grün. Wir begegnen dem atmosphärisch bedingten blauen Schein der weiten Ferne:

„A surging scene, and only limited
By the blue distance . . . "[39])

und dem Schimmer des blauen Meeres:

„And kindle, thou blue Ocean!"[40])

An Materielles gebunden, dient „blue" z. B. zur Bezeichnung der Farbe des Vergißmeinnicht:

„The blue and bright-eyed floweret of the brook,
Hope's gentle gem, the sweet Forget-me-not."[41])

Eine Nüance innerhalb der Farbvorstellung des Blau findet Coleridge nur, wenn es gilt, die Augen der Geliebten zu beschreiben:

„ . . . . I see the Maiden rise,
Chaste Joyance dancing in her bright-blue eyes!"[42])

Das Blau des Himmels erfreut ihn nur, wenn es langsam zum „purple" übergeht:

„He saw the sun awaken'd Sky
Resume its slowly-purpling Blue.[43])
„ . . . . . all its smokes and figures became all at once dipped in the brightest blue-purple.[44])

38) Letters of S. T. Coleridge. I. S. 276. L. XCIII. (Jany 14, 1799.) To Mrs. Coleridge.
39) C. P. W. S. 315. Lines. V. 3 f. (1799.)

Purple ist die Farbe, der wir bei Coleridge neben Gelb und Grün am häufigsten begegnen. Er schreibt an Sotheby: „Oh, that you were now in my study and saw, what is now before the window at which I am writing, — that rich mulberry-purple which a floating cloud has thrown on the lake, and that quiet boat making its way through it to the shore!“ [45]) Sein Dichtergemüt schwelgt in dem farbigen Schimmer der untergehenden Sonne:

„Or lies the purple evening on the bay
Of the calm glossy lake, O let me hide
Unheard, unseen, behind the alder-trees.“ [46])

Er hat, in Gedanken versunken, lange sein Auge auf dem westlichen Horizont ruhen lassen, bis er seiner dichterischen Phantasie selbst ein Ende macht mit den Worten:

„Oh Thou wild Fancy, check thy wing! No more
Those thin white flakes, those purple clouds explore!“ [47])

Die Freude an dem „purple“ mag allgemein mit der Vorliebe für die Abendbeleuchtung als solche zusammenhängen, wird andererseits aber auch seinen Grund haben in dem besonderen Charakter des abendlichen Scheins, mit der untergehenden Sonne allmählich seine Tönung zu ändern, woraus ein gewisses leichtes Bewegungsmoment innerhalb der Farbe resultiert, was in dem oben erwähnten Brief an Sotheby mit „floating cloud“ und „quiet boat“, die auch diese schwebende Bewegung implizieren, sehr gut harmoniert. Zwar ist dieser starke Gefühlston nur mit dem „purple“ des Abendhimmels und der abendlichen Atmosphäre verbunden. An Stoffliches gebunden, begegnen wir innerhalb dieser Farbvorstellung einer gewissen Gleichförmigkeit. „Purple heath-flowers“, [48]) „purple bells of the foxglove“ [49]) steht neben „purple whorts“. [50]) Er findet keinen Ausdruck für die einzelnen Farbschattierungen, die doch zweifellos sehr sinnfällig sind. Scheinbar empfindet er aber nur die Schönheit des langsam sich entwickelnden,

40) C. P. W. S. 180. This Lime-Tree Bower my Prison. V. 37. (1797.)
41) Ebda. S. 345. Keepsake. V. 12 f. (1800.)
42) Ebda. Lines. S. 51. V. 23 f. (1793.)
43) Ebda. S. 35. Ode. V. 6 f. (1792.)
44) Letters of S. T. Col. I. S. 439. L. CXLII. (Sept. 13, 1803.) To Robert Southey.
45) Letters of S. T. Col. I. S. 370. L. CXXV. (July 13, 1802.) To W. Sotheby.
46) C. P. W. S. 325. Lines Composed in a Concert-Room. V. 21 ff. (1799.)
47) Ebda. S. 51. Lines. V. 1 f. (1793.)
48) Ebda. S. 180. This Lime-Tree Bower my Prison. V. 35. (1797.)
49) Ebda. S. 345. The Keepsake. V. 4. (1800.)
50) Ebda. S. 369. The Picture. V. 4. (1802.)

schwebenden Scheins, während die Farbe als solche, wenn sie den Dingen statisch anhaftet, ihm nichts bedeutet. — „Purple" ist übrigens eins der Lieblingsworte der klassizistischen Dichter und wird in der ursprünglichen Bedeutung purpureus = brightness übernommen; daneben tritt dann die Bezeichnung der Farbe auf. So erklären sich klassizistische Wendungen wie „purple daffodils", „the purple spring" neben „morning's purple wings", „the purple east".[51]) Coleridge gebraucht „purple" aber ausschließlich zur Bezeichnung der Farbqualität, niemals nur im Sinne von Helligkeit.

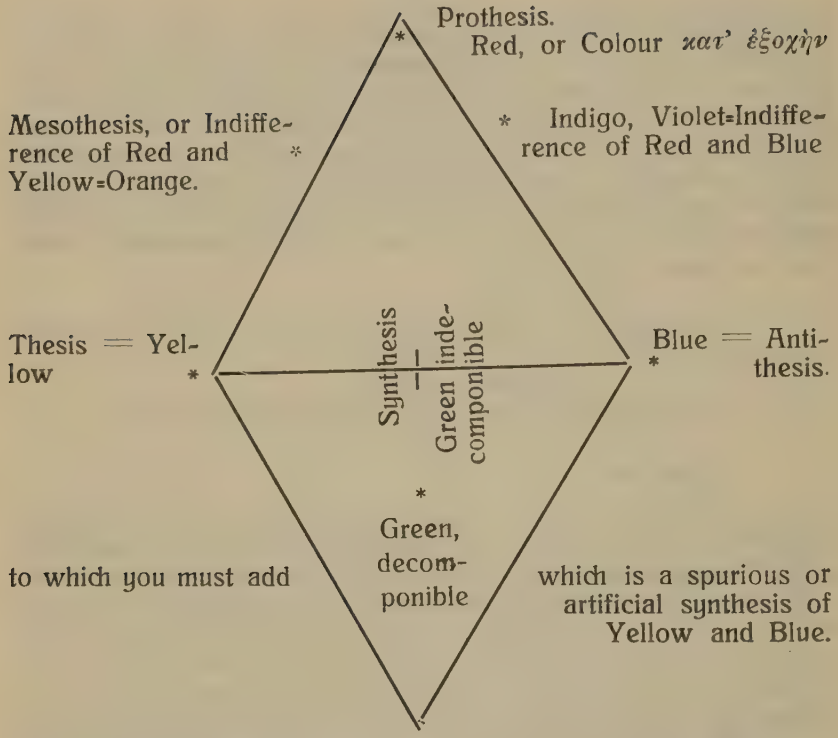
Die Farbskala des Rot ist in Coleridges Naturgedichten kaum zu finden:

„ . . . . . With dun-red bark
The fir-trees, and the unfrequent slender-oak,
. . . . . .
Soar up . . . . . "[52])

Wenn er ausdrücken will, daß von einem Rot eine besonders starke Wirkung ausgeht, so definiert er es als „blood-like crimson",[53]) oder als „intensely bright blood colour".[54]) Aber damit will er einen unheimlichen Lichtschimmer ausdrücken, wie er ihn auch mit der Bezeichnung „lurid light"[55]) erreicht: ein düsteres Schwarzgelb, das ihn im Traum gequält hat. Es sind eigenartige Farbschattierungen, die etwas Unnatürliches, Unheimliches in sich tragen. Coleridge empfand aber diese Farben in der Natur tatsächlich stark, darüber geben uns seine Briefe und sein Notizbuch Aufschluß. „Green lightnings" — „a purple flash"[56]) lesen wir z. B. in seinem Note-book.

Dem Table Talk Coleridges entnehme ich folgende Darstellung der Farben des Spektrums: „Colours may best be expressed by a heptad, the largest possible formula for things finite, as the pentad is the smallest possible form. Indeed, the heptad of things finite is in all cases reducible to the pentad. The adorable tetractys, or tetrad, is the formula of God; which, again, is reducible into, and is, in reality, the same with, the Trinity. Take colours thus:[57])

51) C. P. W. S. 369. The Picture. V. 12 ff. (1802.)
52) M. Reynolds, The Treatment of Nature . . S. 44 f.
53) Letters of S. T. Col. I. S. 439. L. CXLII. (Sept. 13, 1803.) To Robert Southey.
54) Ebda. S. 276. L. XCIII. (Jany 14, 1799.) To Mrs. Coleridge.
55) C. P. W. S. 389. The Pains of Sleep. V. 18. (1803.)
56) Archiv 1896. S. 369.
57) Table Talk . . . vol. II. S. 44 f.



Die drei Hauptpfeiler innerhalb des Spektrums sind also: Red, Yellow und Blue. Die anderen Farbtöne stellen sich entweder als „Indifference" oder „Synthesis" von zwei der oben genannten Hauptfarben dar. Somit reduziert Coleridge die Mannigfaltigkeit auf dem Gebiet der Farbe auf drei Hauptträger. Innerhalb des Grün unterscheidet er bezeichnenderweise zwei Arten: Green indecomponible als vollkommene Synthese von Gelb und Blau — im Sinne von Goethes oben erwähnter Definition — und ein Green decomponible, das aus einer künstlichen Verbindung von Blau und Gelb resultiert, in der man die ursprünglichen Grundfarben noch erkennt.

Wir erwähnten bereits, daß Coleridge mit der Imagination das feine Einfühlungsvermögen in die Farbnüancen verloren ging. So weicht denn das bunte Ineinanderfließen und Hinüberspielen von einer Farbe zur anderen einer ausgesprochenen Schwarz-Weiß-Zeichnung. Zwar finden wir gelegentlich „yellow", „green" oder „blue", aber nur als Feststellung des Tatsächlichen, ohne jegliches Erlebnismoment. Als zweites wesentliches Moment kommt hinzu, daß das labile Gleichge-

wicht innerhalb einer Farbvorstellung oder -komposition einer ausgesprochenen Statik weicht.

Die Farbe W e i ß kam vor 1802 nur in „Christabel" vor und diente hier unbewußt zur Unterstützung des Geheimnisvollen: auf weißem Roß, in weißem Seidenkleid wird Geraldine im Schimmer des Mondlichtes entführt. In den Naturgedichten Coleridges vor 1802 begegnen wir hingegen niemals einem ausgesprochenen Weiß. Die Färbung des weißen Wolkenschleiers am dunklen Nachthimmel dämpft er zu einem „dim" ab: „its hues are dim". [58]) Von der Farbe S c h w a r z sagt Coleridge im Table-Talk: „Black is the negation of colour in its greatest energy. Without lustre, it indicates or represents vacuity, as, for instance, in the dark mouth of a cavern." [59])

Auf der Kontrastierung von Schwarz und Weiß baut er nun die „Hymn Before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni" auf. Wie ein weißer Keil durchschneidet die schneebedeckte Bergspitze das tiefe Dunkel; die weißen Eisströme stürzen die schwarzen Felswände hinunter. „Crystal shrine" [60]), „icy cliffs" [61]) wechseln ab mit „dark, substantial, black, an ebon mass", [62]) und „black, jagged rocks". [63]) Die Farben sind in sich ruhend, an Dingliches gebunden. Die Beschreibung eines Sonnenaufgangs in einer Alpenlandschaft schließt doch unbegrenzte Möglichkeiten in bezug auf Farbenschilderung in sich. Das fehlt aber ganz in Coleridges Gedicht. Er spricht zwar von einem „rosy light" über dem Gipfel des Mont Blanc, aber „rosy" steht in keinem Verhältnis zu dem mannigfachen Ineinanderfließen der Farben bei einem solchen Sonnenaufgang. Coleridge hatte zwar, als er das Gedicht verfaßte, die Eisfelder von Chamouni nicht selbst gesehen, und das Gedicht Friederike Bruns „Chamouny Beym Sonnenaufgange", auf dem das Coleridges beruht, ist mehr auf ausgesprochen linearen und akustischen Momenten aufgebaut. Für Coleridge hätte es aber bei seiner starken Suggestionsfähigkeit und dem ausgeprägten Farbensinn ein Leichtes sein sollen, die Farben aus dem reichen Schatz seiner Phantasie hinzuzufügen.

Aber die Welt der Farbe hatte für unseren Dichter mit dem Verlust der Imagination das Gefühls- und Erlebnismoment verloren:

58) C. P. W. S. 254. Lewti. V. 31. (1798.)
59) Table-Talk. vol. II. S. 48.
60) C. P. W. S. 377. Hymn before Sun-Rise. V. 11. (1802.)
61) Ebda. S. 378. Hymn before Sun-Rise. V. 28.
62) Ebda. S. 377. Hymn before Sun-Rise. V. 8 f.
63) Ebda. S. 379. Hymn before Sun-Rise. V. 42.

„I see them all so excellently fair,
I see, not feel, how beautiful they are!“ [64])

4.

Ton.

Wir behandelten bisher vornehmlich das visuelle Moment in Coleridges Naturdichtungen. Das Auge ist aber für unseren Dichter nicht das einzige Organ, das ihn die Schönheiten der Natur erkennen läßt. „ . . . there was a long and blessed interval, during which my natural faculties were allowed to expand, and my original tendencies to develop themselves: my fancy, and the love of nature, and the sense of beauty in forms and s o u n d s.“ [1]) Coleridge ist sehr empfänglich für akustische Eindrücke und hat ihnen in mannigfacher Art Gestaltung verliehen:

„With other ministrations thou, O Nature!
Healest thy wandering and distemper'd child:
Thou pourest on him thy soft influences,
. . . . . .
Thy melodies of woods, and winds, and waters.“ [2])

Damit gibt uns Coleridge selbst den Weg an, in welcher Richtung auf dem Gebiet des Tons sein Schönheitsideal geht: die Melodien der Wälder, des Windes und des Wassers sind es, die er besonders liebt.

Große Waldstrecken traf Coleridge vornehmlich auf seiner Reise durch Deutschland an. Aus dem Harz schreibt er an seine Frau: „ . . . we looked down into a deep valley, or huge basin, full of pines and firs; the opposite hills full of pines and firs, and the hill above us, on whose breast we were winding, likewise full of pines and firs. . . . nothing but firs and pines above, below, around us! How awful is the deep unison of their undividable murmur; what a one thing it is — it is a sound that impresses the dim notion of the Omnipresent!“ [3])

Diese Briefstelle, die unmittelbar unter dem tiefen Eindruck des Erlebnisses geschrieben ist, zeigt uns, wie sehr die Seele des Dichters von der Melodie der W ä l d e r ergriffen ist. Aus dem Rauschen des endlos weiten Meeres dunkler Nadelbäume glaubt er die Stimme des allgegenwärtigen Gottes zu

64) C. P. W. S. 364. The Dejection: An Ode. V. 37 f. (1802.)
1) Biogr. Lit. Shawcross I. S. 10.
2) C. P. W. S. 185. The Dungeon. V. 20 ff. (1797.)
3) Biographia Epistolaris. I. S. 170. (May 17, 1799.)

vernehmen. Die Heimat bot Coleridge nicht in dem Maße wie Deutschland Gelegenheit, der Melodie der Wälder zu lauschen, da sie weiter Waldstrecken entbehrte. Wenn er die alten Baumkronen neben seinem Haus rauschen hört, so sind es mehr die „melodies of w i n d s", die er aus ihnen vernimmt. Wenn er den Nachtwind leise heulen hört, glaubt er, eine menschliche Stimme zu erkennen, was aus einem Brief an Thomas Paole hervorgeht: „O my dear, dear Friend! That you were with me by the fireside of my study here, that I might talk it over with you to the tune of this nightwind, that pipes its thin, doleful, climbing, sinking notes, like a child that has lost its way, and is crying aloud, half in grief and half in the hope to be heard by its mother." [4]) Er lauscht auf die leiseste Bewegung des Windes, auf die zartesten und feinsten Laute, bis er schließlich die Sphärenmusik zu vernehmen glaubt:

„ . . . . . And that simplest Lute,
Placed length-ways in the clasping casement, hark!
How by the desultory breeze caress'd," [5])
. . . . . .

„Methinks, it should have been impossible
Not to love all things in a world so fill'd;
Where the breeze warbles, and the mute still air
Is Music slumbering on her instrument." [6])

Diese Töne, durch den sanften Wind auf der Äolsharfe ausgelöst, die ihrerseits mit einzustimmen scheinen in das Glück des jungen Paares in Clevedon, sind aber nur des Dichters transzendentalem Ohr vernehmbar. Er hört nicht einzelne Töne, sondern ein Ineinanderfließen von Klängen, die eine Melodie ergeben, die nur der Dichterseele verständlich ist. Sie wird zum Träger der poetischen Stimmung und zur Sprache des Transzendentalen.

Der „desultory breeze" löst auf der Harfe auch nicht gleichzeitig angeschlagene Akkorde aus, sondern „sequacious notes" [7]); der sanfte Wind gleitet langsam, gleichsam liebkosend von Saite zu Saite und läßt jede von ihnen leise erklingen, so daß dauernd eine süße, schwebende Melodie die Luft erfüllt. Diese Auffassung vom Schweben im Reiche der Töne entspricht ganz dem romantischen Schönheitsideal. Der

4) Letters of S. T. Col. I. S. 416. 1. Febr. 1801.
5) C. P. W. S. 101. The Eolian Harp. V. 12 ff. (1795.)
6) Ebda. S. 101. The Eolian Harp. V. 30 ff.
7) Ebda. S. 101. The Eolian Harp. V. 18. (1795.)

einzelne Ton gewinnt erst Sinn und Bedeutung als Baustein einer schwebenden Komposition von Tönen, die einzelne Melodie geht auf in dem Ineinanderfließen vieler Melodien; diese Klangharmonien, die die Luft erfüllen, übertragen ihre Schwingungen auf die Seele des Dichters; sie fundieren die transzendentale Sphäre und rufen das Ahnen des Unendlichen in ihm wach.

Das Bild der Äolsharfe begegnet uns bei Coleridge auch in „The Nightingale“:

„ . . . . . those wakeful birds
Have all burst forth in choral minstrelsy,
As if some sudden gale had swept at once
A hundred airy harps! . . .“ [8])

Hier liegt nicht ein Klangerlebnis des transzendentalen Ohres vor, sondern der Dichter vergleicht den Gesang der Nachtigallen, die, vom Monde aufgeweckt, plötzlich ihre Stimme erklingen lassen, mit den Akkorden, die ein plötzlicher Windstoß auf einer Äolsharfe auslöst. Der „desultory breeze“ ist hier einem „sudden gale“ gewichen, demzufolge der Gehörseindruck ein plötzlicher ist. Wir hören keine Arpeggien, sondern ein simultanes Erklingen der Elemente des Akkordes.

Unter noch mehr veränderter Gestalt erscheint das Motiv der Äolsharfe in „Dejection: An Ode“, das im Lake-District entstand.

„And oh! that even now the gust were swelling,
And the slant night-shower driving loud and fast!
Those sounds which oft have raised me, whilst
they awed,
And sent my soul abroad, [9])
. . . . . .
„ Reality's dark dream!
I turn from you, and listen to the wind,
Which long has raved unnoticed. What a scream
Of agony by torture lengthened out
That lute sent forth!“ [10])

Hier schlägt Coleridge ganz andere Töne an. „Breeze“ und „gale“ genügen ihm nicht mehr, der „gust“ rast über die Saiten hinweg. Und was glaubt der Dichter aus den Akkorden zu vernehmen?

---

8) C. P. W. S. 266. The Nightingale. V. 79 ff. (1798.)
9) Ebda. S. 363. Dejection: An Ode. V. 15 ff. (1802.)

„Thou Actor, perfect in all tragic sounds!
Thou mighty Poet, e'en to frenzy bold!
What tell'st thou now about?
'Tis of the rushing of an host in rout,
With groans, of trampled men, with smarting wounds —
At once they groan with pain, and shudder with the cold." [11])

„Bare crag, or mountain-tairn, or blasted tree,
Or pine-grove whither woodman never clomb,
Or lonely house, long held the witches' home,
Methinks were fitter instruments for thee,
Mad Lutanist! . . ." [12])

Welcher Unterschied zu folgender Stelle in „The Eolian Harp":

„Such a soft floating witchery of sound
As twilight Elfins make, when they at eve
Voyage on gentle gales from Fairy-Land." [13])

Schon der Unterschied im Rhythmus und in der Wahl der Vokale zeigt die abweichende Darstellung. „The Eolian Harp" hat jenen leichtbeschwingten Rhytmus hellklingender Worte; „Dejection: An Ode" hingegen an dieser Stelle das schwere, schleppende Versmaß, das dem Inhalt der phonetisch dunklen Worte aufs höchste angepaßt ist. Die dunklen Vokale helfen mit, die metrischen Hebungen noch zu verstärken:

„With groans of trampled men, with smarting wounds."

Gegenüber diesen schweren Hebungen verschwinden in den Senkungen die Worte mit hellen Vokalen ganz. Sie sind auch Nebensache. Die wesentlichen Züge werden durch das Metrum besonders hervorgehoben, auf ihnen liegt das Hauptgewicht. Während das Metrum in „The Eolian Harp„ mehr ein Schweben um eine Gleichgewichtslage ist, gleicht die zum Vergleich herangezogene Stelle aus „Dejection: An Ode" metrisch einem steten Auf und Ab, das von den dunklen Vokalen beherrscht und getragen wird. Schon diese wenigen Andeutungen können uns ein Hinweis sein, daß Coleridge sich langsam von der romantischen Kunst entfernt und sich einem anderen Ideal zuwendet. Verfolgt er in „The Eolian Harp" die Tendenz, die Atmosphäre zu entmaterialisieren, so tut er in

10) C. P. W. S. 367. Dejection: An Ode. V. 95 ff. (1802.)
11) Ebda. S. 367. Dejection: An Ode. V. 108 ff.
12) Ebda. S. 367. Dejection: An Ode. V. 100 ff.
13) Ebda. S. 101. The Eolian Harp. V. 20 ff. (1795.)

„Dejection: An Ode“ gerade das Gegenteil: er versucht, in die Melodie des Windes etwas Materielles, Irdisches hineinzulegen, während er früher dieses Moment vom Klang abstreifen wollte, um zum reinen Ton vorzudringen. Es will scheinen, als sei das Stöhnen der verwundeten Soldaten nur zu sehr die Parallele zu der Klage des Dichters über seine eigene „smarting wound“: den Verlust der Imagination. Wenn er aus der jetzt für ihn dunklen Wirklichkeit seine Zuflucht nimmt zu dem „Actor, perfect in all tragic sounds“, so tut er damit gerade das, was er in „The Nightingale“ mißbilligt hatte:

„And so, poor wretch! fill'd all things with himself,
And made all gentle sounds tell back the tale
Of his own sorrow . . .“ [14])

Eine ähnliche Umgestaltung wie das Motiv der „melody of winds“ erfährt auch das der „melody of waters“ innerhalb von Coleridges Naturdichtung. Aus den frühesten Gedichten erkennen wir eine starke Vorliebe für das klangliche Moment, das die Flußläufe mit unebenem Untergrund begleitet:

„Or where his wave with loud unquiet song
Dash'd o'er the rocky channel froths along.“ [15])

„ . . . . . O'er rolling stones
In bold ambitious sweep
The onward-surging tides supply
The silence of the cloudless sky
With mimic thunders deep.“ [16])

Er findet Gefallen am lauten Geplätscher und Aneinanderschlagen der Wellen, die sich auf dem felsigen Grunde brechen.

Allmählich aber verzichtet sein Ohr auf das klare deutliche Klangmoment, und die Vorliebe für ferne, unbestimmte Klänge macht sich bemerkbar:

„The stilly murmur of the distant sea.“ [17])
„The Sea's faint murmur.“ [18])

Der Fluß hat kein felsiges, steiniges Bett mehr, sondern

„ . . . . . it flows silently,
O'er its soft bed of verdure . . . [19])

Der Dichter lauscht mit Vorliebe der Melodie des geschwätzigen Bächleins:

---

14) C. P. W. S. 264. The Nightingale. V. 19 ff. (1798.)
15) Ebda. S. 43. Songs of the Pixies. V. 69 f. (1793.)
16) Ebda. S. 98. Lines at Shurton Bars. V. 32 ff. (1795.)
17) Ebda. S. 100. The Eolian Harp. V. 11. (1795.)
18) Ebda. S. 106. Reflections on having left a Place of Retirement. V. 4. (1795.)
19) Ebda. S. 264. The Nightingale. V. 6 f. (1798.)

„And listening only to the pebbly brook
That murmurs with a dead, yet tinkling sound.“ [20])

Und zwar hört er das Gemurmel am liebsten, wenn es durch die Ferne abgeschwächt ist:

„'Tis sweet to hear a brook, 'tis sweet
To hear the Sabbath-bell,
'Tis sweet to hear them both at once,
Deep in a woodly dell.“ [21])

Das klangliche Moment der „melody of waters“ erfährt aber noch eine weitere Umgestaltung. Von seiner Harzwanderung schreibt Coleridge an seine Frau: „The valley or basin, on our right hand, into which we looked down, is called the Wald Rauschenbach, that is, the Valley of the Roaring Brook; and roar it did, indeed, most solemnly!“ [22]) Die Vorliebe für äußerst starke akustische Klanggebilde nimmt in den späteren Gedichten Coleridges bedeutend zu. Die „Hymn before Sun-Rise“ bildet darin den Höhepunkt:

„The Arve and Arveiron at thy base
Rave ceaselessly.“ [23])
„Who gave you your invulnerable life,
Your strength, your speed, your fury, and your joy,
Unceasing thunder and eternal foam?“ [24])

Das sanfte, ferne Murmeln des Bächleins hat dem brausenden Donner der Eisströme, die sich ihren Weg in die Tiefe bahnen, weichen müssen. Keine leichtgekräuselten Wellen mehr an der Oberfläche des in der Ebene langsam dahinfließenden Flusses, sondern: „motionless torrents! silent cataracts!“ [25]) Wir spüren in diesen Kontrastpaaren jene gestauten, verhaltenen Energien, die auf eine Gelegenheit warten, unter furchtbarem Gedonner in die Tiefe zu stürzen.

Wir müssen allerdings hinzufügen, daß Coleridge diese Motive von Friederike Brun übernimmt, die von „Zackenströmen“ (V. 10) und „starrenden Wogen“ (V. 12) spricht. Demgegenüber zielen aber die Wortverbindungen bei Coleridge: „motionless torrents, silent cataracts“ (V. 53) mehr darauf hin, die innere Gegensätzlichkeit, die zwischen „motionless“ und „torrent“, „silent“ und „cataract“ besteht, zu

20) C. P. W. S. 370. The Picture. V. 55 f. (1802.)
21) Ebda. S. 283. The Three Graves. V. 492 ff. (1797—1809.)
22) Biographia Epistolaris. I. S. 170. (May 17, 1799.)
23) C. P. W. S. 377. Hymn before Sun-Rise. V. 4 f. (1802.)
24) Ebda. S. 379. Hymn before Sun-Rise. V. 44 ff.
25) Ebda. S. 379. Hymn before Sun-Rise. V. 53.

überspannen, zumal er sie beide Male als Adjektiv und Substantiv aneinander kettet.

In den Naturgedichten Coleridges ist dieser Wandel innerhalb des akustischen Elementes nach dem Jahre 1802 eindeutig festzustellen. Die Briefe allerdings, die er z. B. von seiner Harzreise schreibt, also 1798/99, sind in bezug auf das Klangliche schon voll romanesker Züge. Am 14. Januar 1799 schreibt er: „during the whole night, such were the thunders and howlings of the breaking ice, that they have left a conviction on my mind, that there are Sounds more sublime than any Sight can be, more absolutely suspending the power of comparison, and more utterly absorbing the mind's self-consciousness in its total attention to the object working upon it.“ [26]) Er erlebt die romanesken Kontraste in der Natur also sehr stark, wie wir schon oben erwähnten. Es ist auffallend, daß die Briefe Coleridges und seine Notizbuchaufzeichnungen, die unter dem unmittelbaren Eindruck des Erlebnisses geschrieben sind, in viel stärkerem Maße romaneske Züge tragen als die Gedichte. Der oben angeführte Brief von der Brockenwanderung ist in bezug auf die Naturschilderungen voll von Romaneskem, insbesondere in bezug auf Linienführung, Farbe und Ton; als Coleridge aber sein Erlebnis dichterisch gestaltet, z. B. in den „Lines, written in the Album at Elbingerode, in the Hartz Forest“, treten die romanesken Züge ganz zurück. Den Erlebnis s t o f f empfindet Coleridge also stark romanesk; wenn er aber aus dem Stoff das E r l e b n i s herauskristallisiert und dichterisch gestaltet, treten die romantischen Elemente hervor.

Zum Schluß seien noch einige andere akustische Momente in Coleridges Naturschilderungen erwähnt; zunächst der Klang der G l o c k e n, der seine Seele stets in starke Schwingungen versetzt:

„Whose bells haunted me, ...
. . . . . .
With a wild pleasure, falling on mine ear
Most like articulate sounds of things to come!“ [27])

„'Tis sweet . . . .
To hear the Sabbath-bell.“ [28])

Coleridge verbindet diesen starken Gefühlston nicht nur mit dem Geläute der Kirchenglocken, sondern allgemein mit Glok-

26) Biographia Epistolaris. I. S. 163/4. (Jany 14, 1799.)
27) C. P. W. S. 241. Frost at Midnight. V. 29 ff. (1798.)
28) Ebda. S. 283. The Three Graves. V. 492 f. (1797—1809.)

kenklang. Aus dem Harz schreibt er: „But low down in the valley, and in little companies on each bank of the river, a multitude of green conical fir trees, with herds of cattle wandering about, almost every one with a cylindrical bell around its neck, of no unconsiderable size, and as they moved — scattered over the narrow vale, and up among the trees on the hill — the noise was like that of a great city in the stillness of a sabbath morning, when the bells all at once are ringing for church. The whole was a melancholy and romantic scene, that was quite new to me." [29]) Wer das Geläute solcher Viehglocken in den Bergen einmal selbst gehört hat, wird zugeben, daß in der Tat der Vergleich Coleridges sehr zutreffend ist.

Der Gesang eines Vogels gibt Coleridge in der Blütezeit seines dichterischen Schaffens mehr als nur das Klangliche. Zwar webt er in seinen frühesten Gedichten noch seine eigenen Stimmungen und Reflexionen in den Gesang hinein. Er genießt das Lied der Nachtigall im mondüberfluteten Blättergewirr, aber er kann sich zunächst nicht von seinem empirischen Ich lösen: so schön die Nachtigall schlagen mag, die Stimme der Geliebten ist doch noch süßer und lieblicher. Er richtet an den Vogel die Anrede:

„ . . . . Minstrel of the Moon!
'Most musical, most melancholy' Bird! [30])
Thou warblest sad thy pity-pleading strains." [31])

Diese Auffassung ist der klassizistischen Tradition entlehnt, die in dem Gesang der Nachtigall in erster Linie die traurige, melancholisch stimmende Note erkannte. Milton spricht von „sweetest, saddest plight" und dem „most musical, most melancholy" bird. Letztere Zeile finden wir wörtlich bei Coleridge in oben erwähntem Gedicht wieder. — Unter dem Einfluß von Wordsworth ändert sich aber das Motiv; in „The Nightingale" (1798) lesen wir:

„A melancholy bird? Oh! idle thought!
In Nature there is nothing melancholy! [32])
. . . . . .
My Friend, and thou our Sister! we have learnt
A different lore: we may not thus profane
Nature's sweet voices, always full of love

29) Biographia Epistolaris. I. S. 170. (May 17, 1799.)
30) C. P. W. S. 94. To the Nightingale. V. 16 ff. (1795.)
31) Ebda. V. 11.
32) Ebda. S. 264. The Nightingale. V. 14 f. (1798.)

And joyance! 'Tis the merry Nightingale
That crowds, and hurries, and precipitates
With fast thick warble his delicious notes." [33])

Die Nachtigall, die einsam in der Stille schlägt, ist ihm jetzt mehr als ein „Minstrel of the Moon"; aber ein Symbol sieht er in ihr nicht. Wenn er seine Gedichte nennt „To the Nightingale", und „The Nightingale", so schwebt ihm dabei immer d e r bestimmte Vogel vor, den er gerade im Moment schlagen hört. Daß er sich die Nachtigall als wirkliches, irdisches Wesen vorstellt, beweist auch folgende Stelle aus einem Brief, den er aus dem Harz schreibt: „We entered the wood through a beautiful mossy path; the moon above us blending with the evening light, and every now and then a nightingale would invite the others to sing, and some or other commonly answered, and said, as we suppose, ‚It is yet somewhat too early!' " [34]) Coleridge versucht also, menschliche Worte in den Gesang des Vogels hineinzulegen, und zwar ist der Rhythmus des ‚It is yet somewhat too early!' so fein dem Schlagen der Nachtigall angepaßt, daß nicht nur Mrs. Coleridge damals, sondern auch wir heute noch Freude daran haben. Alles ist der Natur abgelauscht; denn in der Tat beginnt ja erst eine Nachtigall zu schlagen, aus der Ferne antwortet eine zweite, eine dritte. Als der Gesang aber nicht fortgesetzt wird, glaubt der Dichter, daß sie sich untereinander verständigt haben, daß ihr Stündlein noch nicht gekommen ist: ‚It is yet somewhat too early!' — Coleridges Zeilen gehören neben Keats' „full-throated" und Matthew Arnold's „tawny-throated" zu den einzigen Stellen, die auf das Äußere diese Vogels eingehen. Milton, Wordsworth, Shelley sprechen nur von dem Gesang; Coleridge daneben auch von den „bright, bright eyes, their eyes both bright and full." (V. 67.)

Einen Boten der transzendentalen Sphäre erkennt Coleridge in der Nachtigall nicht, das ist der L e r c h e vorbehalten:

„. . . . . Oft with patient ear
Long-listening to the viewless sky-lark's note
(Viewless, or haply for a moment seen
Gleaming on sunny wings) . . . .
. . . . .
Unearthly minstresly! then only heard

33) C. P. W. S. 265. The Nightingale. V. 40 ff.
34) Biographia Epistolaris. I. S. 168. (May 17, 1799.)

When the Soul seeks to hear; when all is hush'd,
And the Heart listens!" [35])

„While from the singing lark (that sings unseen
The minstrelsy that solitude loves best." [36])

Sein transzendentales Ohr vernimmt in dem Gesang der Lerche die Stimme des Unendlichen. Er vermag sich hier loszulösen von dem rein empirischen Sein des Vogels und zu dem transzendentalen Sein der Lerche vorzudringen.

5.

Bewegung.

In den von der Romantik bevorzugten Linien, Farben und Klängen läßt sich stets ein starkes Bewegungsmoment beobachten. Der Bewegungsbegriff gehört primär zum Wesen des malerischen Sehens. Die einzelnen Formen und Linien sind in einen großen Zusammenhang gestellt, woraus sich der Eindruck einer durchgehenden Bewegung ergibt; Licht, Farbe und Ton bewegen sich schwebend im Raum, alles ist eingeordnet in ein sympathisches Verbundensein der Dinge in der Natur. Dieses Schweben ist als Synthese von Ruhe und Bewegung charakteristisch für das Romantische. Demgegenüber ist das Romaneske stark dynamisch bewegt, sein Ideal ist die fortlaufende Bewegung, nicht die Bewegung am Ort.

Das Bewegungsmoment soll nun in seiner für Coleridge eigentümlichen Gestaltung dargestellt werden. Wir erwähnten gelegentlich bereits die Prägung dieses Momentes innerhalb von Form, Licht, Farbe und Ton. Coleridge vereinigt in seinem Naturgefühl malerisches und lineares Sehen, jedoch überwiegt in der Blützeit seines dichterischen Schaffens das Romantisch-Malerische; das Prinzip der Verschmelzung der Elemente durch eine durchgehende, schwebende Bewegung ist hier konsequent durchgeführt, in erster Linie die Bewegung am Ort. Die ganze Atmosphäre ist in sanften Schwingungen, von denen die Dinge ihrerseits ihre schwebende Bewegung empfangen. Die Blumen wiegen sich hin und her:

„Where Zephyr-trembling Lilies grow." [1])

eine Parallele zu dem von den romantischen Dichtern so oft angeführten „floating" der Blumen im Wind.

35) C. P. W. S. 106. Reflections on having left a Place of Retirement. V. 18 ff. und V. 24 ff. (1795.)
36) Ebda. S. 257. Fears in Solitude. V. 18 f. (1798.)
1) Ebda. S. 358. The Snow-Drop. V. 50. (1800.)

„Whose rich flowers, swinging in the morning breeze,
. . . . . .
Making a quiet image of disquiet
In the smooth, scarcely moving river-pool." [2])

Das herunterhängende Rankenwerk schwingt leicht, vom Winde angefacht:

„How solemnly the pendent ivy-mass
Swings in its winnow." [3])

Aus diesem Bewegungsmoment erklärt sich auch Coleridges Vorliebe für die „silver birch", whose boughs always, winter and summer, hang so elegantly." [4])

Vom Winde bewegt, biegen die schlanken Tannen ihre Wipfel hin und her:

„I stood on Brocken's sovran height, and saw
Woods crowding upon woods, hills over hills,
A surging scene, and only limited
By the blue distance." [5])

Coleridge lehnt sich an dieser Stelle eng an Southey's „Hymn To the Penates" an, in der es heißt:

„ . . . . . When I have gazed
From some high eminence on goodly scene."

Coleridge definiert aber näher, was ihn an der „goodly scene" besonders fesselt; es ist das eigentümliche Bewegungsmoment, das jenes „surging" impliziert: das Hin- und Herwogen dieser alten Baumkronen, aus dem als Gesamteindruck eine Wellenbewegung resultiert, die in der unendlichen Ferne verklingt, die diese vielleicht auch noch in Schwingung versetzt, nur dem menschlichen Auge nicht mehr wahrnehmbar.

Nichts ist ruhend, alles nimmt teil an der sanften Bewegung; der leichte Morgenwind läßt die Tautröpfchen erzittern:

„And you, ye Earth-winds! you that make at morn
The dew-drops quiver on the spiders' webs!" [6])

Die leichten Nebelschleier erheben sich zu schwebendem Tanz und geben auch dem leisesten Windhauch nach:

„By yon small flaky mists that love to creep
Along the edges of those spots of light." [7])

---

2) C. P. W. S. 346. The Keepsake. V. 22 ff. (1800.)
3) Ebda. S. 373. The Picture. V. 147. (1802.)
4) Biographia Epistolaris. I. S. 170. (May 17, 1799.)
5) C. P. W. S. 315. Lines. V. 1 ff. (1799.)
6) Ebda. S. 370. The Picture. V. 34 f. (1802.)
7) Ebda. S. 351. A Stranger Minstrel. V. 15 f. (1800.)

„Strange mists along the margins rise.“ [8])
Das Licht bewegt sich schwebend im Raum:

„Mild Splendour of the various-vested Night!
. . . . . .
I watch thy gliding.“ [9])

Selbst bei Geruchsempfindungen betont Coleridge vorwiegend das Bewegungsmoment:

„Slow as the fragrant whisper creeps
Along the lilied Vale.“ [10])

Die zarten Wolkenschleier am Himmel spiegeln sich in den sanften Wellen des langsam durch die Landschaft sich schlängelnden Flusses. Ein Schifflein gleitet auf dem sanft bewegten Wasserspiegel dahin, hoch oben schwebt die Lerche und läßt ihren „unearthly minstrelsy“ erklingen: für den Dichter wird diese ausgesprochen romantische Stimmung, getragen von einem einheitlichen Bewegungsmoment, zum Fundament der poetischen Stimmung, die ihm den Zugang zur transzendentalen Sphäre eröffnet.

Nun ist aber das Bewegungsmoment bei Coleridge nicht so einheitlich, wie es uns aus vorigen Ausführungen scheinen möchte. Neben dem Romantisch-Malerischen, das sich in bezug auf die Bewegung in einem Schweben und in der Bewegung am Ort offenbart, läuft deutlich eine Vorliebe Coleridges für das Romanesk-Malerische, dessen Wesen sich in stark dynamischer Bewegtheit, in ausgesprochen fortlaufender Bewegung äußert. Diese beiden Richtungen sind in vielen Gedichten vereinigt; manchmal ist es sogar sehr schwer herauszufinden, ob der Dichter irgendein Geschehen in der Natur romantisch oder romanesk empfunden hat, die Konzeption ist zuweilen sehr schillernd. Es wurde bereits erwähnt, daß das romantische Schönheitsideal jede Heftigkeit und Abruptheit meidet; das gilt auch für das Bewegungsmoment. Wie aber nun in Coleridges Dichtung nicht die schroffen Formen in der Landschaft fehlen, so auch nicht jegliches Plötzliche, Unvermittelte in der Bewegung. Wie sich die Linienfülle mit ausgesprochen linearem Sehen paart, das milde, flutende Licht mit plötzlich auftretender Überhelligkeit, der schwebende Klang der Sphärenharmonie mit dem Donner der zu Tal stürzenden Lawinen, so sind auch innerhalb des Bewegungsmomentes romantische und romaneske Motive vereinigt.

8) C. P. W. S. 358. The Snow-Drop. V. 45. (1800.)
9) Ebda. S. 5. Sonnet. V. 1 f. (1788.)
10) Ebda. S. 36. Ode. V. 21 f. (1792.)

„And oh! that even now the g u s t were swelling!“ [11])

Dieser Sturm rast mit ungestümer Kraft:

„I turn from you, and listen to the wind,
Which long has r a v e d unnoticed.“ [12])

„Ye eagles, play-mates of the m o u n t a i n -
[s t o r m s.“ [13])

Wasserfälle unterbrechen die Flußläufe: „It has the appearance of a most calm and majestic river. It crosses the road, goes into a wood, and there at once plunges itself down into a most magnificent cascade.“ [14]) An W. Sotheby schreibt er: I long to lead Mrs. Sotheby to a scene that has the grandeur without the toil or danger of Scale Force. It is called the White Water Dash (i. e. one of a series of falls made by the Dash Beck).“ [15])

Auch das Bewegungsmoment, das das im Raum schwebende Licht in sich schloß, wird gelegentlich vollständig umgestaltet. Wir finden dann keine Nebelschleier mehr, die sich sanft vor der Sonne wiegen, gleichsam um die schlafende Erde vor den hellen Strahlen zu schützen, sondern: „the mist broke in the middle, and in a few seconds stood divided, leaving a broad road all across the Lake; and between these two Walls of mist the sunlight burnt upon the ice, forming a road of golden fire, intolerably bright.“ [16])

Blitze durchzucken die nächtliche Landschaft:

„Ye lightnings, the dread arrows of the clouds!
Ye signs and wonders of the element!“ [17])

Statt der sanften Sphärenmusik erfüllt brausender Donner die Luft: „Unceasing thunder!“ [18]) Einem Briefe aus dem Harz entnehme ich folgende Stelle: „during the whole night, such were the thunders and howlings of the breaking ice, that they have left a conviction on my mind, that there are Sounds more sublime than any Sight can be.“ [19])

Damit sind wir zum Schluß der Darstellung des Schönheitsideals bei Coleridge gekommen. Die Ausführungen haben

18) C. P. W. S. 379. Hymn before Sun-Rise. V. 46. (1802).
19) Biogr. Epistol. I. S. 163/4. (Jany 14, 1799)
11) C. P. W. S. 363. Dejection: An Ode. V. 15. (1802.)
12) Ebda. S. 367. Dejection: An Ode. V. 96 f. (1802.)
13) Ebda. S. 380. Hymn before Sun-Rise. V. 66. (1802).
14) Biographia Epistolaris. I. S. 171. (May 17, 1799).
15) Letters of S. T. Col. I. S. 375. L. CXXV. (July 13, 1802).
16) Biogr. Epistol. I. S. 163. (Jany 14, 1799).
17) C. P. W. S. 380. Hymn before Sun-Rise. V. 67 f. (1802).

gezeigt, wie die Differenziertheit des Dichters auch auf diesem Gebiet ihren Widerhall findet, und sie haben versucht, in die Mannigfaltigkeit der ästhetischen Anschauungen eine gewisse chronologische Einheit zu bringen. In Coleridge schneiden sich klassische, romantische und romaneske Tendenzen, das hat die Darstellung jedes der Teilgebiete deutlich gezeigt. Sein Schönheitsideal ist durchgehend gekennzeichnet durch das Nebeneinander der verschiedenen Motive: der traditionellen Motive des 18. Jahrhunderts, der romantischen und der romanesken. In keiner der Perioden seines dichterischen Schaffens hat Coleridge eine der ästhetischen Anschauungen eindeutig und ausschließlich verwirklicht; vielmehr haben wir immer wieder das Ineinandergreifen besonders von romantischen und romanesken Elementen feststellen können. Vielleicht ist gerade dieses Nebeneinander das Hauptcharakteristikum des Schönheitsideals Coleridges in der Natur, in dem auch der eigenartige Reiz seiner Naturdichtungen begründet liegt, weil eben ein solches Nebeneinander immer neue, reizvolle und und ungeahnte Perspektiven eröffnet.

Andrerseits erschwert uns eine solche Differenziertheit ungeheuer, die ästhetischen Anschauungen des Dichters in die bestehenden Strömungen einzureihen, weil das Bild, das die Gedichte von seinem Schönheitsideal entwerfen, zuweilen sehr schillernd ist. Und doch läßt sich innerhalb des Nebeneinanders der Motive eine gewisse chronologische Entwicklung aufdecken, weil im Laufe der verschiedenen dichterischen Perioden jeweils die eine oder die andere Komponente die Oberhand hat.

Auf Grund der Einzeluntersuchungen können wir das Ergebnis folgendermaßen zusammenfassen: Coleridge kommt von der klassischen Tradition her, die auch zunächst noch in seinem Schönheitsideal durchschimmert. Dann läßt sich aber durchgehend eine starke Neigung zum Romanesken beobachten, die einerseits ihren Grund in den romanesken Formen der Landschaft haben mag, in der der Dichter damals lebte, andererseits aber durch die psychische Grundstruktur Coleridges bedingt ist. Diese romaneske Tendenz äußert sich in der Übersteigerung der Gegensätze hinsichtlich von Form, Licht, Farbe, Ton und Bewegung. Ich erinnere an die Linienführung der zerklüfteten, ausgewachsenen Felsen, an die Überklarheit hinsichtlich des Lichtes.

Unter dem Einfluß von Wordsworth scheinen sich gewisse romantische Anlagen zu entwickeln, begünstigt sowohl durch die romantische Landschaft um Stowey herum, als auch vor allen Dingen durch die innige Freundschaft. Coleridge

identifiziert sich voll und ganz mit Wordsworth, daß er aus dessen ausgesprochen romantischem Wesen heraus schafft. Auf allen Teilgebieten des Schönheitsideals Coleridges läßt sich dieser Umschwung in einer deutlichen Hinwendung zum Romantisch-Malerischen erkennen: die einzelne Linie als Grenzsetzung weicht der Linienfülle, die überklare Beleuchtung dem Dämmerlicht, die grellen Farben einer irgendwie abgeschwächten Farbgebung, die stark dynamische Bewegtheit dem Ideal der ruhenden Bewegung am Ort.

Andrerseits findet aber auch während der Blütezeit die romaneske Seite in Coleridges Naturgefühl ihre Weiterführung. Vielleicht ist sogar durch die Freundschaft mit Wordsworth in Coleridge s e i n e spezifische künstlerische Eigenart, die sich als so grundverschieden von der Wordsworths erwies, stärker entwickelt und gefördert worden.

Am allerdeutlichsten ist die Umbiegung des Schönheitsideals nach 1802. Nachdem Coleridge mit der Imagination auch die Einfühlungsfähigkeit in die äußere Erscheinungswelt verloren gegangen ist, hat die romaneske Seite in seinem Naturgefühl eindeutig die Vorherrschaft; dazu kommt noch der Einfluß der Gebirgslandschaft des Lake-Districts und der literarische Einfluß z. B. Fr. Bruns. Wir haben gesehen, wie er in dieser Zeit durchgehend dem Romanesk-Malerischen in stärkster Ausprägung den Vorrang gibt.

Diese chronologische Entwicklung gilt, das sei nochmals besonders betont, nur für das Naturerleben, das sich auf unmittelbare Anschauung der Schönheiten und Phänomene der Natur gegründet. Daneben läuft die ausgesprochene Fancy-Veranlagung des Dichters, die den Höhepunkt ihrer Gestaltung in Werken wie „Christabel" und „The Rime of the Ancient Mariner" (1798) gefunden hat.[20]) Diese eigentümliche Begabung Coleridges war aber schon v o r der Freundschaft mit Wordsworth hervorgetreten, z. B. in „Songs of the Pixies" (1793), sonst hätte Wordsworth dem Freund nicht schon 1797 vorschlagen können, in den genannten Balladen die Nichtwirklichkeit so zu gestalten, a l s o b sie Wirklichkeit wäre.

Wenn man Coleridges Schönheitsideal in eine bestimmte ästhetische Richtung einreihen will, so stößt man auf die größten Schwierigkeiten. Man kann sagen, daß er eigentlich ein Abbild der verschiedenen Strömungen und Geschmacksrichtungen des 18. Jahrhunderts ist; wie klassische Tradition, romantische und romaneske Ideale in diesem Zeitalter um die

20) Hierzu vgl. Möller, Maria: S. T. Coleridge, seine künstlerische Persönlichkeit und ihre Entwicklung. Diss. Marburg 1932.

Oberhand rangen, so kann man auch bei Coleridge ein stetes Auf und Ab all der verschiedenen Richtungen erkennen, die er infolge seiner starken Einfühlungs- und Anpassungsfähigkeit in sich aufgenommen hatte. Unsere Untersuchungen haben fernerhin gezeigt, daß man bei der Zuordnung Coleridges zu den „romantischen" Dichtern sehr vorsichtig sein muß, zumal die romaneske Komponente in seinem Schönheitsideal und seinem dichterischen Schaffen eine ziemlich bedeutende ist. Bei der Darstellung des Naturgefühls hat es sich als unumgänglich notwendig erwiesen, den Unterschied zwischen „romantisch" und „romanesk" bis in die letzten Konsequenzen zu verfolgen; erst so ist es uns möglich gewesen, Coleridge näher zu kommen und ihm gerecht zu werden.

III.

1.

Gehen wir jetzt dazu über, die Bedeutung der Natur für Coleridge als Dichter herauszustellen! „A poet's heart should be intimately combined and unified with the great appearances of nature", [1]) schreibt er in einem Brief an W. Sotheby. Freilich hatte er in der Frühzeit seines Schaffens den Weg zur Natur nicht gleich finden können; als er aber anfing, alles Leben als Ausdruck eines gemeinsamen inneren Prinzips zu begreifen, als die Schranke zwischen Mensch und Natur langsam fiel, da klammerte er sich umso fester an sie und wurde erfaßt von einer fast schwärmerischen Liebe zu ihr. „I love fields and woods and mountains with almost a visionary fondness." [2]) In der Natur fand er Ruhe und Frieden für sein bewegtes Inneres:

„And grateful, that by nature's quietness
And solitary musings, all my heart
Is softened." . . . [3])

und damit ist auch die Basis für das wahre „Erleben" der Natur geschaffen, das in dichterischer Gestaltung seinen Ausdruck findet; denn die Natur läßt in dem Dichter ein erhöhtes Lebensgefühl aufkommen und begünstigt die poetische Stimmung und damit das dichterische Schaffen. Zwar stellt die Natur an den Menschen auch ihre Bedingungen: die erste Voraussetzung ist die liebevolle Hingabe an die Natur; ferner muß der Dichter, sich loslösend von seinem empirischen Ich, mit Hilfe der I m a -

1) Letters of S. T. Col. I. S. 404. L. CXXX. (Sept. 10, 1802).
2) Letters of S. T. Col. I. S. 243 LXXX. (April, 1798) To the Rev. George Coleridge.
3) C. P. W. S. 263. Fears in Solitude. V. 229 f. (1798).

ginat i o n das in der Natur Geoffenbarte zu begreifen versuchen. „The activity of the imagination depends on an inherent relationship between nature and the human soul . . .“ [4]) „in interpreting her beauty, man is . . . reading the symbols of his inner life.“ [5] So besteht eine geheimnisvolle Interdependenz zwischen der Natur und dem mit der Gabe der Imagination ausgestatteten Dichter: die Natur bedarf seiner gewissermaßen als Organ, durch das sich der hinter ihr pulsierende Weltgeist realisieren kann:

„And what if all of animated nature
Be but organic Harps diversely fram'd,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,
At once the Soul of each, and God of all?“
(Col., The Eolian Harp. V. 44 f.) [6]

Gerade dem Künstler sind in besonders hohem Maße die Organe zur Erfassung der Natur in all ihrer Tiefe gegeben. „Both in virtue of his supreme self-knowledge and of his peculiar power of sympathy and intercommunion with nature, his is the mind best fitted to penetrate her hidden meaning, to understand her mute appeal, and to make it intelligible to others; and thus to aid nature in the revelation of her spiritual source.“ [7])

Andrerseits bereitet die Natur mit der reichen Fülle ihrer Erscheinungen das Wirkungsfeld der Imagination vor:

„. . . And after lonely sojourning
In such a quiet and surrounded nook,
This burst of prospect, here the shadowy main,
Dim-tinted, there the mighty majesty
Of that huge amphitheatre of rich
And elmy fields, seems like society —
Conversing with the mind, and giving it
A livelier impulse and a dance of thought!“ [8])

„. . Richlier burn, ye clouds!
Live in the yellow light, ye distant groves!
And kindle, thou blue Ocean! So my friend
Struck with deep joy may stand, as I have stood,
Silent with swimming sense; yea, gazing round
On the wide landscape, gaze till all doth seem

4) Shawcross: Introduction zu „Biogr. Lit.“ vol. I. XXXIV.
5) Ebda. XXXV.
6) C. P. W. S. 102. (1795).
7) Shawcross, Introd. zu „Biogr. Lit“ vol. I. LXXXII.
8) C. P. W. S. 263. Fears in Solitude. V. 213—220. (1798).

Less gross than bodily; and of such hues
As veil the Almighty Spirit, when yet he makes
Spirits perceive his presence." [9])

Erst wenn die innere schöpferische Kraft des Dichters sich mit der Außenwelt verbindet, kann das Stück Universum, das in den Dichter gelegt ist, aktualisiert werden:

„. . We receive but what we give,
And in our life alone does Nature live."
(Col., Dejection: An Ode. V. 47 f.)

Diese Stelle ist n i c h t im Sinne der „Pathetic Fallacy" zu interpretieren, wie Shairp es in seinem Buch „On Poetic Interpretation of Nature" tut, wenn er sagt: „Another way in which poets and others deal with Nature is when the heart . . . colours all Nature with its own hues, sees all things in sympathy with its own mood, making

„All melodies an echo of that voice,
All colours a suffusion from that light."

This view of Nature (= pathetic fallacy) has been philosophically condensed into a single stanza of Coleridge's Ode on Dejection. He says, that in looking at the outward world

„We receive but what we give,
And in our life alone doth Nature live;
Ours is her wedding garment, ours her shroud."

Es ist n i c h t r i c h t i g, anzunehmen, daß es sich hier nur um eine philosophische Vertiefung der „Pathetic Fallacy" handele: Coleridge gebraucht vielmehr „l i f e" im Sinne von „imagination", ebenso wie an anderer Stelle „p a s s i o n a n d l i f e." [10]) Für den Dichter ist ja dieses „leidenschaftliche Leben" in seinem Inneren erst das wirkliche Leben; ohne diese Gabe kann ihm die äußere Welt niemals Leben spenden, wie Coleridge es ja später selbst erfahren mußte, als ihm der „shaping spirit of Imagination" verloren ging. Er konnte zwar noch empfangen, aber nicht mehr geben:

„I see them all so excellently fair,
I see, not feel, how beautiful they are."
(Dejection: An Ode. V. 37 f.)

Damit ist die Interdependenz zwischen Subjekt und Objekt unterbrochen und jegliches Begreifen einer transzendentalen Welt unmöglich gemacht.

---

9) C. P. W. S. 180. This Lime-Tree Bower my Prison. V. 35—43. (1797).
10) Ebda. S. 365. Dejection: An Ode. V. 47 f. (1802).

Da Coleridge in seinem späteren Schaffen diese Gabe entbehren mußte, erkannte er rückblickend umso mehr, was sie ihm bedeutet hatte; mit ihr sind seine „genial spirits" von ihm genommen worden, und die Natur ist jetzt für ihn tot. Auch hier ist die psychische Grundstruktur des Dichters z. T. mit verantwortlich zu machen: ihm fehlte nämlich die „wise passiveness", die Wordsworth in so hohem Maße besaß, die Fähigkeit, in stiller Bereitschaft das Universum auf sich übergreifen zu lassen. Nur während ganz kurzer Zeit gelang es Wordsworth, die zerflatternden Geisteskräfte des Freundes zu konzentrieren, und das war die Periode, in der Coleridge sich liebevoll in die Gegebenheiten der Natur versenkte und sie in ihrem inneren Wesen „erlebte".

2 a.

Das Einsamkeitsmoment.

Einsamkeit und Stille sind neben der Unendlichkeit die Leitmotive der Romantik. Warum ist für den romantischen Dichter die Einsamkeit so wichtig? Zunächst gewährt sie ihm Sammlung und Besinnung, starkes Konzentrieren auf sein Inneres; denn erst in der Loslösung vom Empirischen ist das Erleben des Unendlichen möglich. Ferner läßt sie ihn unmittelbar als Glied des Kosmos teilhaben an dessen immanentem Leben. In der Einsamkeit hält der Romantiker Zwiesprache mit der Natur, hier lauscht er auf ihre Offenbarungen. So bedeutet also das Negative der Einsamkeit für ihn höchstgesteigertes Leben, weil er hier in unmittelbare Beziehung zum Universum tritt.

Das Einsamkeitsmoment bei Coleridge im einzelnen darzustellen, soll Aufgabe der folgenden Ausführungen sein. Die frühesten Gedichte Coleridges weisen wenig Stellen auf, in denen die Einsamkeit mit Nachdruck betont wird. Sie tragen stark erotischen Charakter, und die Sehnsucht nach der Geliebten ist in sie hineinverwoben. Nur mit ihr gemeinsam will der Dichter die Einsamkeit genießen:

„Deep sighs my lonely hear: I drop the tear:
Enchanting spot! O were my Sara here!" [1])

„She meets my lonely path in moon-beams clad.
With her along the streamlet's brink I rove;
With her I list the warblings of the grove." [2])

1) C. P. W. S. 94. Lines. V. 15 f. (1795).
2) Ebda. S. 52. Lines. V. 32 ff. (1793).

Allmählich tritt dann die tiefe Stille hinzu, die die Einsamkeit noch verstärkt:

„The stilly murmur of the distant Sea
Tells u s of Silence." [3])

„And tranquil muse upon tranquillity." [4])

Oder der Gesang einer Lerche hoch in den Lüften akzentuiert Einsamkeit und Stille noch mehr:

„Long-listening to the viewless sky-lark's note
(Viewless, or haply for a moment seen
Gleaming on sunny wings) in whisper'd tones
I've said to my B e l o v e d, 'Such, sweet Girl!
The inobtrusive song of Happiness,
Unearthly minstrelsy! then only heard
When the Soul seeks to hear; when all is hush'd,
And the Heart listens!" [5])

„The Eolian Harp" beginnt nicht mit einem Naturbild, sondern folgendermaßen:

„My pensive S a r a ! thy soft cheek reclined
Thus on mine arm, most soothing sweet it is
To sit beside o u r Cot, our Cot o'ergrown
With white-flower'd Jasmin, and the broad-leav'd Myrtle."
V. 1—4. (1795)

„For never guiltless may I speak of him,
The Incomprehensible! save when with awe
I praise him, ...
Who with his saving mercies healed me,
. . . . . and gave me to possess
Peace, and this Cot, and t h e e, heart-honour'd Maid!"
V. 58—64.

Diese Stelle zeigt deutlich, wie Coleridge die sympathische Beziehung zu einem Du mit in die Stille und Einsamkeit verwebt. In seinem Leben spielen Liebe und Freundschaft eine äußerst

3) C. W. P. S. 100. The Eolian Harp. V. 11 f. (1795).
4) Ebda. S. 101. The Eolian Harp. V. 38.
5) Ebda. S. 106. Reflections on having left a Place of Retirement. V. 19 ff. (1795).
6) Letters of S. T. Col. I. S. 278. L. XCIV. (March 12, 1799). To Mrs. Coleridge.
7) C. P. W. S. 156. To a Young Friend. V. 14 ff. (1796).

wichtige Rolle: „Love is the vital air of my genius.“ [6]) Ist es nicht seine Geliebte, so doch ein guter Freund, mit dem er die Natur genießt:

„Such a green mountain 'twere most sweet to climb,
E'en while the bosom ach'd with loneliness —
How more than sweet if s o m e d e a r f r i e n d
should bless
The adventurous toil, and up the path sublime
Now lead, now follow: the glad landscape round,
Wide and more wide, increasing without bound!“ [7])

„Seated at ease, on some smooth mossy rock;
In s o c i a l s i l e n c e now, and now to unlock
The treasur'd heart; arm linked in f r i e n d l y a r m.“ [8])

„. . . . . We will climb,
C h e e r i n g and c h e e r e d, this lovely hill sublime.“ [9])

In „This Lime-Tree Bower my Prison“ finden wir zum ersten Male den Dichter allein in der Natur und so den Wert der Einsamkeit erkennen. Infolge eines kleinen Unfalls, der ihn am Gehen hindert, kann er nicht an dem gemeinsamen Spaziergang mit den Freunden teilnehmen:

„Well, they are gone, and here must I remain,
This lime-tree bower my prison!“ [10])

In Gedanken ist er aber ganz bei ihnen und verfolgt sie auf ihrem Wege; er vergißt ganz, daß er allein ist;

„. . . . . A delight
Comes sudden on my heart, and I am glad
As I myself were there!“ [11])

Aber diese Stunde der Einsamkeit lehrt ihn, daß ihn in der blühenden Laube so viel Lebendes und Schönes umgibt, daß er in der Natur nicht einsam sein kann, weil er ja selbst ein Stück ihres immanenten Wesens ist:

„. . . . Henceforth I shall know
That Nature ne'er deserts the wise and pure;
No plot so narrow, be but Nature there.“ [12])

Ietzt beginnt er allmählich in stiller Einsamkeit mit der Natur Zwiesprache zu halten und den Segen solcher Stunden schätzen zu lernen:

8) C. P. W. S. 156. To a Young Friend. V. 24 ff.
9) Ebda. S. 157. To a Young Friend. V. 61 f.
10) Ebda. S. 178. This Lime-Tree Bower my Prison. V. 1 f. (1797).
11) Ebda. S. 180. This Lime-Tree Bower my Prison. V. 43 ff.
12) Ebda. S. 181. This Lime-Tree Bower my Prison. V. 59 ff.

„And grateful, that by nature's quietness
And solitary musings, all my heart
Is softened. . . . ." [13])

Die Lerche, die in hoher Luft ihr Lied anstimmt, läßt ihn noch mehr erkennen, wie still und einsam es umher ist:

„While from the singing lark (that sings unseen
The minstrelsy that solitude loves best." [14])

Auch „Frost at Midnight" schildert uns den Dichter in stiller Einsamkeit:

„The inmates of my cottage, all at rest,
Have left me to that solitude, which suits
Abstruser musings; . . . ." [15])

Der Schrei eines Käuzchens unterbricht hier und da die Stille und akzentuiert die Einsamkeit um so stärker. Briefstellen wie die folgenden: „Society has become a matter of great indifference to me. I grow daily more and more attached to solitude." [16]) oder „solitude and solitary musings do of themselves impregnate our thought, perhaps, with more life and sensation than will leave the balance quite even" [17]) zeigen uns, wie sehr Coleridge den Wert der Einsamkeit erlebt hat. Doch sind die Gedichte, in denen er sich ganz allein in Stille und Einsamkeit den Offenbarungen der Natur hingibt, nicht sehr zahlreich. Weitaus häufiger sehen wir ihn mit einem Freunde sich in der Natur ergehen; Ich und Nicht-ich verschmelzen dann für ihn zu einem Wir:

„Come, w e will rest on this old mossy bridge!" [18])

Mit Wordsworth und dessen Schwester lauscht er dem Gesang der Nachtigall; er identifiziert sich aber voll und ganz mit des Freundes Wesensteilen, das zeigt folgende Stelle:

„My Friend, and thou, o u r Sister!" [19])

Die große Gesellschaft haßt Coleridge: „Society is a burden to me." [20]) Aber einen intimen Freundeskreis braucht er. Das ist auch der Grund, warum ihn in Deutschland das Heimweh so ergriff. Er hatte niemanden, dem er sich anvertrauen konnte. „I have not seen one human being in Germany whom I can

13) C. P. W. S. 263. Fears In Solitude. V. 229 ff. (1798).
14) Ebda. S. 257. Fears In Solitude. V. 18 f. (1798).
15) Ebda. S. 240. Frost at Midnight. V. 4 ff. (1798).
16) Letters of S. T. Col. I. S. 354. L. CXVII. (March 23, 1801). To Thomas Poole.
17) Ebda. S. 370. L. CXXV. (July 13, 1802). To W. Sotheby.
18) C. P. W. S. 264. The Nightingale. V. 4. (1798).
19) C. P. W. S. 265. The Nightingale. V. 40. (1798).
20) Letters of S. T. Col. I. S. 295. L. XCVIII. (May 6, 1799). To Thomas Poole.

conceive it possible for me to love, no, not one; in my mind they are an unlovely race, these Germans." [21]) Die Briefe und Gedichte dieser Zeit sind voll von Heimweh:

„O dear, dear England! how my longing eye
Turned westward, shaping in the steady clouds
Thy sands and high white cliffs!" [22])

Nur der Gedanke an eine baldige Rückkehr in die Heimat läßt ihn den Aufenthalt in Deutschland ertragen:

Home-Sick.

'Tis sweet to him who all the week
Through city-crowds must push his way,
To stroll alone through fields and woods,
And hallow thus the Sabbath-day.

And sweet it is, in summer bower,
Sincere, affectionate and gay,
One's own dear children feasting round,
To celebrate one's marriage-day.

But what is all to his delight,
Who having long been doomed to roam,
Throws off the bundle from his back,
Before the door of his own home?

Home-sickness is a wasting pang;
This feel I hourly more and more:
There's healing only in thy wings,
Thou breeze that play'st on Albion's shore!" [23])

Aus all dem Gesagten erkennen wir gleich den Unterschied zu Wordsworth. Wenn dieser ein Erlebnis in dichterische Form bringt, so gestaltet er nur das reine Erlebnis, z. B. in „The Daffodils":

„I wandered lonely as a cloud."

Wir wissen, daß das „lonely" nicht der Wirklichkeit entspricht, da er den Spaziergang mit seiner Gattin und seiner Schwester unternahm. Aber das gehört für Wordsworth eben zum Erlebnis-stoff, aus dem er in einiger Distanz das Erlebnis herauskristallisiert. Coleridge hingegen gestaltet das Nicht-ich mit, er bedarf seiner sogar — einige wenige Gedichte seiner Blütezeit ausgenommen, z. B. „Frost at Midnight", „Fears in Solitude", wo es ihm im Vollbesitz der Imagination möglich

21) Letters of S. T. Col. S. 278. L. XCIV. (March 12, 1799). To Mrs. Coleridge.
22) C. P. W. S. 316. Lines. V. 26 ff. (1799).
23) Ebda. S. 314. (1799).

ist, in unmittelbare Verbindung mit dem Universum zu treten. In den späten Gedichten klingt aber immer wieder die Sehnsucht nach Freundschaft an:

„William, my head and my heart! dear William
and dear Dorothea!
You have all in each other; but I am lonely
and want you!“ [24])

„. . . . Come, 'strengthen the weak hands, and confirm the feeble knees. Then shall the lame man leap as a hart, and sorrow and sighing shall flee away.“ [25])

„. . . . The services and benefits I should receive from your society and the spur of your example would be incalculable.“ [26])

Wir erkennen die innere Unruhe, die nach dem Schwund der Imagination in Coleridges Dichterseele Fuß gefaßt hat. Die Einsamkeit ist für ihn jetzt unerträglich. Seine wachen Träume, die ihn in schlafloser Nacht quälen, sind voll von Fancybildern:

„My eyes make pictures, when they are shut.“ [27])

Diese Phantasiegebilde nehmen für ihn wirkliche Gestalt an, um so mehr, als wir in Coleridge einen Dichter mit starker Fancy-Veranlagung vor uns haben.

Die Briefe und Tagebuchaufzeichnungen spiegeln mit am unverblümtesten sein Inneres. Immer wieder erklingt in ihnen jetzt der sehnsüchtige Ruf nach Freundschaft. „To be beloved is all I need.“ [28]) Aber seine Freunde hat er sich zum großen Teil durch seine Überreiztheit entfremdet, und so verklingt denn des Dichters Bitte, ohne in Erfüllung gegangen zu sein. Wir sehen Coleridge in quälender innerer Einsamkeit und Verlassenheit; er steht einer düsteren Zukunft gegenüber, die kein Fünkchen Hoffnung in sich trägt:

Work Without Hope.
(1825)

All Nature seems at work. Slugs leave their lair —
The bees are stirring — birds are on the wing —
And Winter slumbering in the open air,
Wears on his smiling face a dream of Spring!
And I the while, the sole unbusy thing,
Nor honey make, nor pair, nor build, nor sing.

24) C. P. W. S. 305. Hexameters. V. 35 f. (1799).
25) Letters of S. T. Col. I. S. 358. L. CXIX. (July 22, 1801). To Robert Southey.
26) Ebda. S. 391. L. CXXVII. (July 29, 1802). To Robert Southey.
27) C. P. W. S. 385. A Day-Dream. V. 1. (1802)
28) C. P. W. S. 391. The Pains of Sleep, V. 51. (1803).

Yet well I ken the banks where amaranths blow,
Have traced the fount whence streams of nectar flow.
Bloom, O ye amaranths! bloom for whom ye may,
For me ye bloom not! Glide, rich streams, away!
With lips unbrightened, wreathless brow, I stroll:
And would you learn the spells that drowse my soul?
Work without Hope draws nectar in a sieve,
And Hope without an object cannot live." [29])

So entfernt sich das Einsamkeitsmoment bei Coleridge stark von dem der eigentlich „romantischen" Dichter; während diese nämlich das Nicht-Ich beim Naturerleben außer acht lassen, weil sie mit ihm zu einem „Wir" verschmelzen, b e d a r f Coleridge seiner und gestaltet es in seinen Naturgedichten mit. Abgesehen von einigen ganz wenigen Gedichten ist bei ihm gar kein Naturerleben möglich ohne ein Du.

2 b.

Der Stimmungsgehalt.

Der Stimmungsgehalt in den Naturgedichten Coleridges ist gemäß der Differenziertheit ihres Schöpfers nicht einheitlich. Die ersten dichterischen Versuche stehen noch stark unter dem Einfluß der überkommenen Tradition; er trägt seine eigenen Gedanken und Gefühle in die Natur hinein und sucht in ihr einen Resonanzboden für seine Stimmungen. Es ist nicht Naturschilderung um ihrer selbst willen, sondern nur als Widerhall der auf Moll gestimmten Dichterseele. Die Nachtigall ist ein „most musical, most melancholy Bird", ihr Gesang „pity-pleading strains." [1]) Er kann sich noch nicht voll und ganz den Eindrücken der Natur hingeben, sondern schlägt sehnsuchtsvoll immer wieder die Brücke zur Geliebten:

„Ah, what a luxury of landscape meets
My gaze! . . . . .
Deep sighs my lonely heart: I drop the tear:
Enchanting spot! O were my Sara here!" [2])

Das empirische Ich hält die Schwingen des Dichters noch gefangen. Er tut nur zu sehr das, was er später in „The Nightingale" (1798) tadelt:

29) C. P. W. S. 447. (1825).
1) Ebda. S. 94. To the Nightingale. V. 17 u. 11. (1795).
2) Ebda. S. 94. Lines. V. 12 ff. (1795).

„But some night-wandering man whose heart was pierced
With the remembrance of a grievous wrong,
Or slow distemper, or neglected love,
(And so, poor wretch! filled all things with himself,
And made all gentle sounds tell back the tale
Of his own sorrow) . . . .“ [3])

An dieser Stelle sei eine weitere Parellele zwischen Coleridge und Rousseau angeführt. Auch letzterer ist in seiner Naturbetrachtung stark von seiner jeweiligen Stimmung abhängig. „Ah! je le sens, ma Julie, s'il fallait renoncer à vous, il n'y aurait plus pour moi d'autre séjour ni d'autre saison. Dans les violents transports qui m'agitent, je ne saurais demeurer en place: je cours, je monte avec ardeur, je m'élance sur les rochers, je parcours à grands pas tous les environs, et trouve partout dans les objets la même horreur qui règne au dedans de moi. On n'aperçoit plus de verdure, l'herbe est jaune et flétrie, les arbres sont dépouillés, le séchard et la froide bise entassent la neige et les glaces; et toute la nature est morte à mes yeux, comme l'espérance au fond de mon coeur.“ [4]) Hingegen sind die Schilderungen, die er von Chambéry und seiner Umgebung gibt, durchgehend von heiterer und froher Stimmung erfüllt: Mme de Warens war es, deren Bild dem jungen Rousseau das Leben und die Natur in sonnigem Licht erscheinen ließ.

Auch im Naturgefühl Coleridges führt die Liebe einen Wandel herbei. Schon „The Eolian Harp“ zeigt den Einfluß des jungen ehelichen Glücks in Clevedon. Hier finden wir zum ersten Male unmittelbares Naturerleben, unter dessen starkem Eindruck die Melancholie weichen muß:

„Joyance every where!“ jubelte er.
„Methinks, it should have been impossible
Not to love all things in a world so fill'd.“ [5])

„No wish profan'd my overwhelmed heart.
Blest hour! It was a luxury, — to be!“ [6])

Für die dunklen, schweren Molltöne ist jetzt kein Platz mehr:

„. . . . . A delight
Comes sudden on my heart, and I am glad.“ [7])

Man hat den Eindruck, als ob der Dichter sein Haupt, das bisher

3) C. P. W. S. 264. The Nightingale. V. 16 ff. (1798).
4) Nouvelle Héloïse; in „Oeuvres Compl. de J. J. Rousseau“, ed. Lyon 1796, tome 3e, S. 125.
5) C. P. W. S. 101. The Eolian Harp. V. 29 ff. (1795).
6) Ebda. S. 106. Reflections on having left a Place of Retirement. V. 41 f. (1795).
7) Ebda. S. 180. This Lime-Tree Bower my Prison. V. 43 f. (1797).

so beschäftigt und gequält mit Gedanken war, langsam hebt, daß er die Augen öffnet und all das Schöne sieht, was die Natur für ihn bereit hält. Er überträgt seine innere ausgeglichene Stimmung auf die ihn umgebenden Phänomene der Natur, und das gibt uns auch die Erklärung dafür, warum schon in der ersten Periode Coleridges Gedichte wie „The Eolian Harp" (1795) und „Reflections on having left a Place of Retirement" (1795) entstehen konnten: sie sind ein Ausfluß dieser frohen, gehobenen Stimmung des Dichters. —

Ungeahnte Tiefen öffnen sich ihm, insbesondere unter dem Einfluß von Wordsworth. Jetzt kann er nicht mehr verstehen, wie man in der Nachtigall einen „melancholy bird" sehen kann:

„A melancholy bird? Oh! idle thought!
In Nature there is nothing melancholy.
. . . . . we may not thus profane
Nature's sweet voices, always full of love
And joyance! 'Tis the merry Nightingale
That crowds." [8])

Er kann sich gar nicht von dem Gesang, der ihn so froh gestimmt hat, trennen, immer wieder muß er hinhorchen. Welcher Unterschied zu folgenden Zeilen aus dem Gedicht „To the Nightingale" (1795):

„. . . all thy soft diversities of tone,
. . . . . .
Are not so sweet as is the voice of her,
My Sara —" [9])

Wir spüren, daß Wordsworth ihm zu der inneren Heiterkeit des Romantikers verholfen hat. Coleridge trägt jetzt nicht mehr sein eigene Gefühlswelt in die Natur hinein, sondern letztere löst die gehobene Stimmung in ihm aus. Die Imagination hilft ihm, die Kontraste, die er vorher sowohl im menschlichen Leben als auch in der Natur empfand, zu überwinden:

„ . . . . though my path was rough,
This joy within me dallied with distress,
And all misfortunes were but as the stuff
Whence Fancy made me dreams of happiness:
For hope grew round me, like the twining vine." [10])

Die Liebe, die ihm in der Frühzeit manchen Seufzer, manche Träne entlockt hat, und die Coleridge zuweilen stark

8) C. P. W. S. 264. The Nightingale. V. 14 f. u. 41 ff. (1798) .
9) Ebda. S. 94. To the Nightingale. V. 18 ff. (1795).
10) Ebda. S. 366. Dejection: An Ode. V. 76 ff. (1802).

mit in die Naturgedichte hineinverwebt, gewinnt für ihn ein anderes Leben:

„His angry spirit heal'd and harmoniz'd
By the benignant touch of Love and Beauty." [11])

Alles gestaltet sich für ihn positiver, sonniger.

Doch sind nicht alle Gedichte der Blütezeit von dieser „joy" erfüllt und getragen. Ein gewisser Hang zur Melancholie kann daneben deutlich beobachtet werden und scheint irgendwie in Coleridges psychischer Konstitution begründet zu sein. „A feeling of sadness, a peculiar melancholy, is wont to take possession of me alike in Spring and in Autumn. But in Spring it is the melancholy of Hope: in Autumn it is the melancholy of Resignation." [12])

Welcher Art diese Melancholie ist, lassen uns die Gedichte deutlich erkennen:

„Whatever tones and m e l a n c h o l y p l e a s u r e s
The things of Nature utter. . . ." [13])

Wir ersehen daraus schon, daß wir das Wort Melancholie nicht als Schwermut auffassen dürfen. Aus den frühesten Gedichten geht das allerdings nicht eindeutig hervor, weil hier „melancholy" meist mit „sadness", „pain" und ‚sorrow' zusammenklingt. Coleridge selbst hat wohl auch diese melancholische Stimmung in den ersten Naturgedichten als etwas der „joy" Fremdes gefühlt, das sehen wir deutlich aus „The Nightingale":

„A melancholy bird? Oh idle thought!
In Nature there is nothing melancholy." [14])

Und das ist zweifellos richtig. Diese Melancholie in den frühesten Gedichten, die doch in dem Dichter selbst ihren Ursprung nimmt, hat mit „heavenly sadness" und „melancholy pleasures" nichts gemeinsam. Sie ist vielmehr der Ausfluß einer romanesken Stimmung, weil Coleridge die Kontraste, die er um und in sich fühlt, nicht überwinden kann. Denselben schwermütigen Zug wie sein Inneres trägt dann auch die Erscheinungswelt der Natur: überall Tränen und Seufzer. Ein charakteristisches Beispiel hierfür möchte ich anführen. Der Morgentau erscheint in den Gedichten der Blütezeit meist als etwas die Natur Erfrischendes, das zudem noch den Reiz hat, im Glanz der aufgehenden Sonne wie Edelsteine zu funkeln. In den frühesten

11) C. P. W. S. 185. The Dungeon. V. 29 f. (1797).
12) C. P. W. II. S. 1091. Allegoric Vision. (1795).
13) Ebda. S. 325. Lines Composed in a Concert- Room. V. 36 f. (1799).
14) Ebda. S. 264. The Nightingale. V. 14 f. (1798).

Gedichten hingegen sind die Tautröpfchen in erster Linie Tränen:

„Chill'd by the night, the drooping Rose of May
Mourns the long absence of the lovely Day;
Young Day returning at her promis'd hour
Weeps o'er the sorrows of her favourite Flower;
Weeps the soft dew, . . ." [15])

In der Blütezeit des dichterischen Schaffens streift Coleridge hingegen diese negative Note von der Melancholie ab. „The quiet tears which I shed, are the accompaniments of high and solemn thought, not the workings of pain and sorrow." (1799) [16]) Damit haben wir aus Coleridges Feder eine eindeutige Erklärung des Wesens dieser melancholischen Stimmung; nicht Melancholie im Sinne von Schwermut bewegt ihn, sondern eine gehobene Stimmung, die weder Freude noch Traurigkeit ist; die eher der Synthese beider gleichkommt, wie der Dichter sie in „melancholy pleasures", heavenly sadness" und „tenderest sadness" ausdrückt.

Wir ahnen aber auch schon, daß der Schwund der Imagination für den Stimmungsgehalt in Coleridges Gedichten von schwerwiegender Bedeutung sein muß. Er kann jetzt nicht mehr zu der Harmonie zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit vordringen und muß somit wieder zurückfallen in jene Stimmung, die seiner romanesken Grundstruktur gemäß ist. Ein starkes Unruhemoment charakterisiert die wenigen späteren Naturgedichte Coleridges. Sie alle tragen den Stempel jener schwermütigen Stimmung, die sich des Dichters bemächtigt hat und sind beseelt von dem heißen Wunsch nach Erlösung:

„Change! Change! Change! O God of Eternity!
When shall we be at rest in thee?" [17])

2 c.

Urerleben oder Bildungserleben?

Wenn man Coleridges Naturgefühl als Ganzes überblickt, drängt sich die Frage auf, ob dieses Naturerleben allgemein als Ur- oder Bildungserleben anzusehen ist. Die Antwort ist nicht ohne weiteres gleich gegeben. In den Gedichten der Frühzeit können wir von einem „Erleben" der Natur gar nicht sprechen. Der Dichter e r k a n n t e wohl aus sich heraus die

15) C. P. W. S. 96. The Hour when we shall meet again. V. 11 ff. (?1795).
16) Letters of S. T. Col. I. S. 286. L. XCVI. (April 8, 1799). To Mrs. Coleridge.
17) Ebda. I. S. 437. L. CXLI. (Sept. 10, 1803). To Robert Southey.

Schönheiten der Natur, aber sie blieben für ihn doch in der Er-Sphäre. Seine Vernunft enthüllte ihm zwar das Walten eines „Universal Mind", aber vornehmlich in den Denkmälern menschlichen Geistes, also als Bildungserleben. Die Natur gehörte für ihn mit zu dem, was er mit Hilfe rationalen Denkens zu ergründen versuchte; er stand ihr gegenüber wie ein erkennendes Subjekt seinem Objekt. Daher findet die Natur in den Gedichten der Frühzeit nur Aufnahme, wenn es gilt, irgendwelche Vergleiche und Parallelen zu den Verhältnissen des menschlichen Lebens, insbesondere des Geisteslebens, anzuführen; die Naturschilderungen sind ganz objektiv gehalten. Coleridge lebte noch zu sehr in einer Bildungswelt, um zu der ursprünglichen Welt der Natur im Erlebnis vordringen zu können. Es handelt sich in der ersten Periode nicht um primäres Erleben, sondern vielmehr um ein Nacherleben; Coleridge las die Werke anderer Dichter und empfand sie innerlich infolge seiner großen Einfühlungsfähigkeit so stark, daß er aus ihnen heraus dichtete. Aber zur Natur selbst drang er erst ganz allmählich durch. Vorläufig war der Weg zu ihr noch durch eine trübende, abschwächende Welt von Wissen verstellt. Wordsworth rückte nun für Coleridge die Natur anstelle des bisherigen Mediums, somit in seine Du-Sphäre, und er lehrte ihn, in ihr die Offenbarung des Unendlichen zu sehen. Jetzt ist bei Coleridge erst die Basis für ein Naturerleben geschaffen. Er erlebt, daß nicht nur die Natur, sondern auch sein Ich von jenem „Universal Mind" durchpulst ist. Diese innere Offenbarung gestaltet er nun in seinen Gedichten; waren es bisher nur die äußeren Erscheinungen der Dinge, die er schilderte und beschrieb, so tritt anstelle dessen jetzt die Darstellung des Erlebnisses, der Schwingungen, in welche er durch diese äußeren Dinge versetzt wird, wie z. B. in „Frost at Midnight". Den ersten Anstoß gibt aber die Natur, sie versetzt seine Seele in Schwingung und läßt ihn unmittelbar teilhaben an ihrem Leben; der Dichter wird transzendentales Ich und gestaltet dessen Erlebnis. Er drückt also die Schwingungen seines dichterischen Ichs nicht in den Bewegungen dieses Ichs selber aus, sondern in einem ihm ursprünglich fremden, erst durch den Gestaltungsprozeß ihm anverwandelten Stoff, den Coleridge in der Blütezeit vornehmlich der Natur entnimmt. Während in der Gestaltung eines Urerlebnisses in reinster Ausprägung der einzige Ausdruck des Ichs das Ich selbst ist, wie z. B. in einem unmittelbaren religiösen Erlebnis, prägt es sich hier aus in einem neu hinzutretenden Stoff, den der Dichter sich anverwandelt. Seine innere Bewegung empfängt erst ihre Gestaltung durch etwas Neues, von außen Hinzukommendes,

das aber durch den Gestaltungsprozeß zu ihm selbst gehört. Solange Coleridge in lebendiger Beziehung zur Natur steht, als ein dauerndes Geben und Nehmen ihn mit ihr verbindet, dauert dieses Vermögen, Ich und Nicht-ich in harmonischer Bewegung zu sehen und dieses Urerleben zu gestalten, an. Nun bietet aber nach dem Verlust der Imagination sein inneres Leben nicht Material genug, um den Gestaltungswillen, der zweifellos bei ihm sehr lebendig war, immer zu beschäftigen. Der eine Ausweg, den er einschlägt, ist der, daß er sein eigenes Ich zum Gegenstand seiner poetischen Reflexionen macht; die andere Möglichkeit eröffnet sich ihm in seiner starken Suggestionskraft. Da die äußere Erscheinungswelt der Natur ihm nichts mehr bedeuten kann:

„I see them all so excellently fair,
I see, not feel, how beautiful they are!" [1])

greift er zu einem anderen Mittel: infolge seiner Veranlagung ist es ihm in hohem Grade möglich, die Gestaltung eines Erlebnisses, die er in künstlerischer Form vorfindet, nachzuerleben. Er kann dann oft das Eigne nicht von dem Assimilierten unterscheiden. So schreibt er seine „Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni", ohne zu erwähnen, daß ihr das Gedicht Fr. Bruns zugrunde liegt. Das wird ihm oft zum Vorwurf gemacht, aber vielleicht unberechtigterweise. Das Vorwort, das er seinem Gedicht voranschickt, zeigt deutlich, wie weit seine Fähigkeit ging, sich in das Gedicht einzufühlen: „Chamouni is one of the highest mountain valleys of the Barony of Faucigny in the Savoy Alps; and exhibits a kind of fairy world, in which the wildest appearances (I had almost said horrors) of Nature, alternate with the softest and most beautiful. The chain of Mont Blanc is its boundary; and besides the Arve it is filled with sounds from the Arveiron, which rushes from the melted glaciers, like a giant, mad with joy, from a dungeon, and forms other torrents of snow-water, having their rise in the valley. The beautiful Gentiana major, or greater Gentian, with blossoms of the brightest blue, grows in large companies a few steps from the never-melted ice of the glaciers. I thought it an affecting emblem of the boldness of human hope, venturing near, and as it were, leaning over the brink of the grave. Indeed, the whole vale, its every light, its every sound, must needs impress every mind not utterly callous with the thought — who w o u l d be, who c o u l d be an Atheist in this valley of wonders! If any of the readers of the Morning Post have visited this vale in their journeys among the Alps, I am

1) C. P. W. S. 364. Dejection: An Ode. V. 37 f. (1802).

confident that they will not find the sentiments and feelings extravagant, or attempted to be expressed, in the following poem, extravagant." Diese Zeilen scheinen doch so unter dem unmittelbaren Eindruck eines Erlebnisses in der Alpenlandschaft zu stehen, daß man kaum verstehen kann, daß Coleridge sie schrieb, ohne Chamouni gesehen zu haben. Er rechnet sich aber so voll und ganz zu denen „who have visited this vale in their journeys among the Alps", daß auch das Gedicht unbedingt den Charakter der Unmittelbarkeit einer inneren Erschütterung infolge des Naturerlebens hat. Coleridge drückt ihm den Stempel seiner eigenen Erlebniswelt auf und gibt dem Ganzen einen neuen Gehalt. Nur muß er den Weg über das Gedicht der Fr. Brun einschlagen, weil die Natur selbst ihm nicht mehr Stimulans zu dichterischer Gestaltung sein kann. Auf einem solchen Umweg ist es ihm aber noch möglich, ein Erlebnis zu haben und zu einer dichterischen Darstellung desselben zu gelangen. Zweifellos schildert das Gedicht ein starkes persönliches Erleben, nur unter veränderten Bedingungen für den Ansporn.

Die Frage, ob Coleridge mit der „Hymn before Sun-Rise" das Gebiet des Bildungserlebens betritt, können wir dahingehend beantworten: es liegt kein Urerleben im Sinne der Naturgedichte der Blütezeit vor. Zwar war die äußere Veranlassung eine starke innere Erregung auf dem Scafell: „I unvoluntarily poured forth a hymn in the manner of the Psalms, thought afterwards I thought the ideas, etc. disproportionate to our humble mountains." [2]) Aber den inneren Ansporn zu diesem Gedicht empfängt Coleridge aus einem Bildungserleben, unterstützt durch seine starke Suggestionsfähigkeit. Wir müssen allerdings hinzufügen, daß er es nicht bei dem Bildungserlebnis bewenden läßt; er vermag das Gedicht der Fr. Brun so nachzuerleben, als ob er selbst den Sonnenaufgang als Urerlebnis gehabt hätte:

„O dread and silent Mount! I gazed upon thee,
Till thou, still present to the bodily sense,
Didst vanish from my thought: entranced in prayer
I worshipped the Invisible alone." [3])

Er schlägt so als transzendentales Ich den Weg zum Unendlichen, nur mit dem Unterschied, daß eben keine Verbindung unmittelbar von dem Ich des Dichters zur Natur führt. Der Stoff der Fr. Brun arbeitet in Coleridge weiter, und er gestaltet ihn nach seinem persönlichen Erleben vollständig neu. So hat

2) Letters of S. T. Col. I. S. 404/5. L. CXXX. (Sept. 10, 1802). To W. Sotheby.
3) C. P. W. S. 377. Dejection: An Ode. V. 13 ff. (1802).

er denn auch nicht notwendig, sein Vorbild anzugeben. Das Gedicht hat einen ganz neuen Gehalt bekommen, es trägt den Stempel von Coleridges eigener Gedanken- und Gefühlswelt.

Auf ähnliche Art wie die „Hymn before Sun-Rise" entsteht auch „The Garden of Boccaccio". Ein Freund hat ihm, um ihn zu erfreuen, während seiner Abwesenheit ein Bild, „Boccaccio's Garden", auf seinen Schreibtisch gelegt. Der Dichter hat sich vergebens lange nach Befriedigung seines poetischen Gestaltungstriebes gesehnt:

„In vain! bereft alike of grief and glee,
I sate and cow'r'd o'er my own vacancy!" [4])

Plötzlich fällt sein Blick auf das Bild, in das er sich so lange liebevoll versenkt, bis es für ihn Gestalt anzunehmen scheint; er glaubt schließlich, selbst mit unter den Gestalten zu sein, die sich dort in dem Park ergehen:

„I see no longer! I myself am there,
Sit on the ground-sward, and the banquet share.
'Tis I, that sweep that lute's love-echoing strings." [5])

Wenn aber eine solche äußere Anregung durch irgendwelche künstlerische Darstellungen nicht erfolgt, findet die Natur in Coleridges späteren Gedichten kaum noch Gestaltung. Die lebendige Quelle, die ihn unmittelbar mit ihr verband, ist versiegt, und damit ist ihm die Basis für eigenes schöpferisches Naturerleben genommen:

„. . . we receive but what we give,
And in our life alone does Nature live." [6])

3.

Die Natur als Symbol des Transzendenten.

„Die Welt in ihren letzten Prinzipien zu erfassen und zu deuten, ist ein metaphysisches Bedürfnis des Menschen", sagt Schopenhauer, und diese Worte gelten für die Romantik in hohem Maße. Sie versuchte, hinter den äußeren Erscheinungen der Dinge, insbesondere der Natur, Sinn und Bedeutung des Universums zu erkennen. Die Gegebenheiten der Natur werden erst im Menschen selbst zur Wahrheit und höheren Wirklichkeit erhoben; diese subjektiv-objektive Einstellung gegenüber der Natur führt in der Romantik zu dem Begriff der schöpferischen

4) C. P. W. S. 478. The Garden of Boccaccio. V. 7 f. (1828).
5) Ebda. S. 479. The Garden of Boccaccio. V. 65 ff. (1828).
6) Ebda. S. 365. Dejection: An Ode. V. 47 f. (1802).

Leistung, die auf der Wechselwirkung von Subjekt und Objekt beruht. Das Objekt, in diesem Falle die Natur, kann in seiner Wesenheit erst erfaßt werden, wenn es in die gesteigerte Bewußtseinssphäre eines Subjekts kommt, die der romantische Dichter in der Imagination besitzt. Sie ist also die Bedingung für die Offenbarung des Transzendenten dem Menschen gegenüber; sie befähigt ihn, den Gegensatz Endlichkeit — Unendlichkeit zu überwinden, insbesondere im Erleben der Natur. Natur ist für den Romantiker das anschauliche Symbol des Unendlichen, des Transzendenten.

Das Naturgefühl Coleridges soll in folgenden Ausführungen auf dieses Moment hin untersucht werden. Wenn wir die Naturgedichte Coleridges als Ganzes überblicken, so erkennen wir erstmalig in „The Eolian Harp" (1795) dieses typisch romantische Erleben eines „Universal Mind" in der Natur, des „one omnipresent mind", wie Coleridge ihn nennt. In der Frühzeit seines Schaffens gibt die Naturbetrachtung unserem Dichter nur Anlaß zu irgendwelchen Reflexionen, die stark im empiri-Ich verankert sind. Eigenes, tiefes Erleben suchen wir vergebens in ihnen. Wir wollen aber an dieser Stelle gleich der Auffassung entgegentreten, daß Coleridge erst durch den Einfluß Wordsworths allgemein ein transzendentales Moment in seine Gedichte verwoben hätte. Nein, Coleridge h a t t e den Sinn für das Transzendentale, nur konnte er es nicht mit der Kraft gestalten wie Wordsworth, weil ihm das wahre Erleben der Natur noch versagt war; bei ihm hatte das verstandesmäßige Moment die Oberhand, und somit war die Harmonie von Anschauen, Denken und Fühlen, auf der die Imagination beruht, gestört. Wir dürfen aber nicht sagen, er hätte keinen Sinn für das Unendliche gehabt. Er schlug in der Frühzeit seines Schaffens eben als intellektueller Mensch die Brücke zur Unendlichkeit, was deutlich in den „Religious Musings" (1794—96) und den „Reflections on having let a Place of Retirement" (1795) zum Ausdruck kommt. Auch die symbolische Interpretation der Natur war zunächst bei ihm noch ein Akt der Reflexion; Schönheit galt ihm als eine Offenbarung des Geistes durch Materie. Die Worte „Musings" und „Reflections" bestätigen deutlich seine rationale Haltung.

In den frühesten Gedichten offenbart sich schon Coleridges tiefe, innere Welt:

„For all that meets the bodily sense I deem
Symbolical, one mighty alphabet
For infant minds; . . ."
(The Destiny of Nations. V. 18 ff.) 1796.

„Him Nature's essence, mind, and energy!"
(Religious Musings. V. 49.) 1794—96.

„. . . . . But 'tis God
Diffused through all, that doth make all one whole."
(Religious Musings. V. 130 f.)

„. . . . . 'Tis the sublime of man
Our noontide Majesty, to know ourselves
Parts and proportions of one wondrous whole."
(Religious Musings. V. 127 f.)

Diesen Versen liegt aber kein Erlebnis in der Natur zugrunde. Es ist eine Erkenntnis, die ihm seine Vernunft und sein religiöses Empfinden vermitteln. Das Neue, was die Naturgedichte der Blütezeit bringen, ist eben, daß Coleridge jetzt in der Natur die gewaltige Offenbarung des Göttlichen e r l e b t.

Schon in „The Eolian Harp" (1795) erhebt sich der Dichter über den Rahmen seines empirischen Ichs und spürt eine geheime Korrespondenz seines Inneren mit dem unendlichen Leben in der Natur:

„O! the one Life within us and abroad." [1])
Und ferner:

„And what if all of animated nature
Be but organic Harps diversely fram'd,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,
At once the soul of each, and God of all?" [2])

Er fühlt, daß eine höhere Macht die Saiten der Äolsharfe erklingen läßt, daß hinter den äußeren Erscheinungen der Natur ein immanentes Leben pulsiert, „one intellectual breeze" nennt er es, „the soul of each, and God of all" (V. 47), was der Geliebten, die mit dem Dichter gemeinsam die Stille der Einsamkeit genießt, einen leichten vorwurfsvollen Blick entlockt; sie glaubt. als „meek Daughter in the family of Christ" [3]) solche, wie sie meint, pantheistisch gefärbten Gedanken- und Gefühlsäußerungen nicht dulden zu können. Der Dichter erwidert ihr:

„Well hast thou said and holily disprais'd
These shapings of the unregenerate mind;
Bubbles that glitter as they rise and break

1) C. P. W. S. 101. The Eolian Harp. V. 26. (1795).
2) Ebda. S. 102. The Eolian Harp. V. 44 ff.
3) Ebda. S. 102. The Eolian Harp. V. 53. (1795).

On vain Philosophy's aye-babbling spring.
For never guiltless may I speak of him,
The Incomprehensible! save when with awe
I praise him, and with Faith that inly feels." [4])

Coleridges Naturinterpretation verliert eigentlich nie die religiöse Note. Zwar trägt sie vorübergehend den Stempel der verschiedenen philosophischen Systeme, die der Dichter in sich aufgenommen hatte, z. B. des Platonismus, Neuplatonismus usw. Am stärksten aber ist der Einfluß der Mystik auf ihn gewesen; er war ein eifriger Anhänger von Jakob Böhmes Naturphilosophie. Aus den Briefen Coleridges erkennen wir, wie all diese verschiedenen Richtungen und Systeme in ihm um die Oberhand kämpfen und wie der Dichter selbst um eine endgültige Lösung ringt. „My mind feels as if it ached to behold and know something g r e a t, something o n e and i n d i v i s i b l e. And it is only in the faith of that that rocks or waterfalls, mountains or caverns, give me the sense of sublimity or majesty! But in this faith a l l t h i n g s counterfeit infinity." [5]) Der Künstler ist am ehesten befähigt, diesen Symbolismus der Natur zu deuten und anderen mitzuteilen: „Both in virtue of his supreme self-knowledge and of his peculiar power of sympathy and intercommunion with nature, he is the mind best fitted to penetrate her hidden meaning, to understand her mute appeal and to make it intelligible to others; and thus to aid nature in the revelation of her spiritual source." [6]) Die ganze Natur ist für Coleridge durchdrungen von Gottes Wesen; sie ist nicht identisch mit Gott, sondern nur ein Abglanz seines Wesens. Somit bekennt sich Coleridge auch zu dem Panentheismus der Romantiker, und wir erkennen, wie sich sein Naturgefühl langsam und stufenweise der eigentlich romantischen Auffassung nähert. Die Grenze, die die Vernunft zwischen seinem Ich und der Natur aufgerichtet hatte, ist gefallen. Der Dichter spürt die geheime Korrespondenz zwischen der Natur und seinem Ich. Durch den engen Umgang mit ihr fühlt er sich mit hineinbezogen in das Naturgeschehen und erkennt in ihr dieselbe lebendige Quelle, die auch seine Seele schwingen läßt:

„. . . . . for I had found
That outward forms, the loftiest, still receive
Their finer influence from the Life within." [7])

4) C. P. W. S. 102. The Eolian Harp. V. 54 ff.
5) Letters of S. T. Col. I. S. 228. L. LXXV. (Oct. 16, 1797).
6) Shawcross. Introduction zu „Biogr. Lit." vol. I. XXXIV.
7) C. P. W. S. 315. Lines. V. 16 ff. (1799).

In der Blütezeit ändern sich innerhalb der Natur die Motive, in denen Coleridge die Offenbarung des Unendlichen sieht. Trug die äußere Erscheinungswelt bisher meist romanesken Charakter, wie der erste Teil vorliegender Arbeit eingehend gezeigt hat, so treten jetzt die romantischen Motive in den Vordergrund. Auch die kleinsten, unscheinbarsten Gegebenheiten der Natur offenbaren das Universum. Allerdings besitzt Coleridge nicht in dem Maße wie Wordsworth oder Blake die Fähigkeit, im Allerkleinsten, Unscheinbarsten ein Abbild des Kosmos zu sehen:

„To see a world in a grain of sand,
And a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand,
And eternity in an hour."

Coleridge hat demgegenüber eine ausgesprochene Vorliebe für große, weite Dimensionen. „A poet's heart and intellect should be combined, intimately combined and unified with the g r e a t a p p e a r a n c e s of nature." [8])

Diese Neigung kann durchgehend bei ihm beobachtet werden und nähert ihn mehr den romanesken Dichtern wie Byron und Scott. Wir dürfen aber nicht annehmen, daß Coleridge nun beim Anblick der überwältigenden Phänomene der Natur in grenzenloser Ehrfurcht vor ihrer Erhabenheit sich seiner unendlichen Kleinheit bewußt geworden wäre; nein, er versenkt sich liebevoll und andächtig in sie und erlebt bei ihrem Anblick, daß sie das Symbol einer höheren geistigen Wirklichkeit sind, die der Naturphänomene bedarf, um sich dem Menschen verständlich zu machen.

„That we might learn with young unwounded ken
The substance from its shadow."
(The Destiny of Nations. V. 22 f.)

In dem Moment, wo er den „one omnipresent mind" erlebt, vergißt er allerdings das Symbol und nimmt in einer Art Trancezustand die Verbindung mit dem Weltgeist auf:

„And so, his senses gradually wrapt
In a half sleep, he dreams of better worlds."
(Fears in Solitude. V. 25 f.)

Die Voraussetzung für ein solches Erlebnis ist aber die restlose, liebevolle Hingabe an die Natur. „Das wirkliche Sein des Lebendigen kann allerdings nicht bemerkt werden in jenem tölpischen oder auch hochmütigen Wegfahren über die Dinge; es gehört dazu der Zug innerer Liebe und Verwandtschaft

8) Letters of S. T. Col. I. S. 404. (Sept. 10, 1802). To W. Sotheby.

deines eigenen Geistes mit dem Lebendigen der Natur, die stille, nach der Tiefe dringende Gelassenheit des Geistes, damit das bloß sinnliche Anschauen zu einem sinnigen werde." [9])

Der Dichter hat demzufolge nicht die äußere Erscheinungswelt der Natur, sondern das hinter ihnen pulsierende Leben zu gestalten. „If the artist copies the mere nature, the n a t u r a n a t u r a t a, what idle rivalry! . . . Believe me, you must master the essence, the n a t u r a n a t u r a n s, which presupposes a bond between nature in the higher sense and the soul of man." [10]) Aber das Offensein für die Natur hatte Coleridge in der Frühzeit seines Schaffens gefehlt, die „wise passiveness", die Wordsworth in hohem Maß besaß. Er entbehrte infolge seiner romanesken Grundstruktur der Konzentrationsfähigkeit; er sah unendlich viele Relationen, aber es gelang ihm nicht, diese zu einer höheren Einheit zu erheben. So liegt denn auch ein starkes Unruhemoment in den frühesten Naturgedichten, z. B. in „Reflections on having left a Place of Retirement", „To a Young Friend". Die romaneske Fülle und Vielheit, die der Dichter in der Natur sieht, hindert ihn daran, an einer Stelle in die Tiefe zu gehen. Wordsworth versuchte, ihm zu der unbedingt notwendigen Konzentration zu verhelfen, und die Gedichte der folgenden Periode nähern sich schrittweise dem romantischen Ideal. Coleridge besitzt jetzt auch in der Imagination die Kraft, den Schleier, der über den äußeren Erscheinungen der Natur liegt, zu lüften. Die Natur selbst verhilft ihm zu einer höheren Daseinsform und gibt ihm damit den Schlüssel zu dem „Life of Things":

„. . . . . While from the singing lark . . . . .
. . . . . .
And from the sun, and from the breezy air,
Sweet influences trembled o'er his frame;
And he, with many feelings, many thoughts,
Made up a meditative joy, and found
Religious meanings in the forms of Nature!"
And so, his senses gradually wrapt
In a half sleep, he dreams of better worlds,
And dreaming hears thee still, O singing lark,
That singest like an angel in the clouds!" [11])

9) Schelling, Naturphilosophie. S. 65.
10) On Poesy or Art. Shawcross. II. S. 257.
11) C. P. W. S. 257. Fears in Solitude. V. 18 ff. (1798.)

„O! I have listen'd, till my working soul,
Waked by those strains to thousand phantasies,
Absorb'd hath ceas'd to listen! . . . " [12])
„Those sounds which oft have raised me, whilst
they awed,
And sent my soul abroad." [13])

Die Naturgedichte der Blütezeit tragen ausgeprägten Erlebnischarakter. Er ist nicht mehr nur ein objektives Beschreiben der Gegebenheiten, sondern, da der Dichter selbst in seiner Seele den Resonanzboden für das Unendliche geschaffen hat, ein transzendentales Eindringen in Sinn und Bedeutung der Natur.

Unter dem Einfluß von Wordsworth schreitet auch die mystisch-religiöse Entwicklung fort, die schon in „Religious Musings" angedeutet ist. Man könnte als Motto über Coleridges Naturgedichte der Blütezeit jene Zeilen aus „Frost at Midnight setzen:

„ . . . . So shalt thou see and hear
The lovely shapes and sounds intelligible
Of that eternal language, which thy God
Utters, who from eternity doth teach
Himself in all, and all things in himself.
Great universal Teacher! he shall mould
Thy spirit, and by giving make it ask." [14])

Wir erkennen hier die Parallele zu den Gedankengängen Schellings. „Dies ewige Band der Selbstoffenbarung Gottes, dadurch das Unendliche das Endliche und hinwiederum dieses in jenem aufgelöst ist, ist das Wunder aller Wunder." [15])

Der Dichter hat dieses Leben, das sich hinter den Gegebenheiten der Natur offenbart, zu gestalten, nicht die den Dingen anhaftenden Äußerlichkeiten. „The artist must imitate that which is within the thing, that which is active through form and figure, and discourses to us by symbols — the N a t u r - G e i s t, or spirit of nature, as we unconsciously imitate those whom we love; for so only can he hope to produce any work truly natural in the object and truly human in the effect. The idea which puts the form together cannot itself be the form. It is above form, and is its essence, the universal in the individual, or the individuality itself, — the glance and the

12) C. P. W. S. 93. To the Nightingale. V. 12 ff. (1795.)
13) Ebda. S. 363. Dejection: An Ode. V. 17 f. (1802.)
14) Ebda. S. 242. Frost at Midnight. V. 58 ff. (1798.)
15) Schelling, Naturphilosophie. S. 60.

exponent of the indwelling power." [16]) Diese „indwelling power" ist eben Gott. „We have a hundred lovely scenes about Bristol, which would make you exclaim, O admirable Nature! and me, O Gracious God!" [17]) Die Naturgedichte Coleridges tragen den Stempel einer starken religiösen Bewegtheit. In mystischer Art nimmt er an dem Leben des Universums teil, ja er geht ganz auf darin. Das kosmische Gefühl hebt sein Individualgefühl auf, der Dichter wird transzendentales Ich und dringt durch das Symbol hindurch vor zum Symbolisierten.

Bei Coleridge ändern sich im Laufe seiner dichterischen Entwicklung nochmals die Motive, in denen er die Offenbarung des göttlichen Wesens sieht. Tragen sie in der Blütezeit vorwiegend romantischen Charakter, so wendet sich der Dichter später den ausgesprochen romanesken zu, den erhabenen, überwältigenden Formen, z. B. in „Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni". Aber er trägt in diese romaneske Landschaft eine ausgesprochen romantische Gefühlswelt hinein; das Biblisch-Numinose der Friederike Brun übernimmt er nicht. Ein Vergleich der beiden Gedichte ist sehr lohnend und wird am deutlichsten die Coleridge eigentümliche Naturauffassung klarlegen. Schon die Überschrift ist in dieser Hinsicht bezeichnend: „Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni", gegenüber Fr. Brun, die ihr Gedicht nennt: „Chamouni Beym Sonnenaufgange". Über die Entstehung des Gedichtes schreibt Coleridge in einem Briefe an W. Sotheby: „When I was on Scatell, I unvoluntarily poured forth a hymn in the manner of the Psalms". [18]) Wir ahnen also schon, in welcher Richtung des Dichters Erleben gehen wird.

„Aus tiefem Schatten des schweigenden Tannenhains
Erblick' ich bebend dich, Scheitel der Ewigkeit,
Blendenden Gipfel, von dessen Höhe
Ahnend mein Geist ins Unendliche schwebet!"

Fr. Brun baut ihr Gedicht ganz auf der Kontrastierung des endlichen, vergänglichen Menschen gegenüber der überwältigenden Erhabenheit und Allgewalt der Natur auf, im Sinne des Biblisch-Numinosen. Sie sieht nur das Erhaben-Furchtbare; der Mensch muß im Bewußtsein seiner Kleinheit und Endlichkeit erzittern vor diesem „Anderen", das sich in der Natur offenbart. Alles ist darauf angelegt, die Distanz zwischen Mensch und Natur zu verstärken und als unüber-

16) On Poesy or Art. Shawcross II. S. 259.
17) Letters of S. T. Col. I. S. 167. L. LIX. (June 22, 1796.) To John Thelwall.
18) Letters of S. T. Col. I. S. 404/5. L. CXXX. (Sept. 10, 1802.)

brückbar erscheinen zu lassen. Eine solche Haltung ist Coleridge fremd; seine Einstellung gegenüber der Natur bleibt auch nach 1802 mystisch-religiös. So vereinigt er denn das Erhabene und Furchtbare und gestaltet es als etwas unserem Erkennen Zugängliches; für ihn ist es nicht unerreichbar und numinos.

„Wem tönt in schrecklichen Harmonien,
Wilder Arveiron, dein Wogengetümmel?"

wird bei Coleridge zu einer „sweet beguiling melody, so sweet, we know not we are listening to it." [19]) Auch er empfindet ehrwürdige Scheu vor der Erhabenheit des Mont Blanc, aber nicht im Sinne Fr. Bruns, die kaum wagt, ihr Auge zu erheben, sondern er muß immer wieder hinschauen, sein Blick ist gebannt:

„O dread and silent Mount! I gazed upon thee,
Till thou, still present to the bodily sense,
Didst vanish from my thought: entranced in prayer
I worshipped the Invisible alone." [20])

Jenes „gaze", das gebannte Hinschauen, ist das Lieblingswort der Romantik. Ausgesprochen romantisch ist auch ferner das Fluidum des Musikalischen: das wilde Brausen der Bergströme und das Krachen und Donnern der Lawinen versetzen ihn in Ekstase, in einen Trance-Zustand:

„Till the dilating Soul, enrapt, transfused,
Into the mighty vision passing — there
As in her natural form, swelled vast to Heaven!" [21])

Der Zustand des passiven Ergriffenseins ist bis zur Mystik gesteigert: jedes Wort in den letzten Zeilen ist mystisches Gedankengut. Ein Vergleich der Versionen des Gedichtes zeigt, wie Coleridge auch in diesem Sinne die ursprüngliche Fassung änderte. So wird z. B. „enchanting melody" (M. P. V. 18) zu „beguiling melody". „Beguiling" impliziert mehr das Moment des Entrücktseins.

Während in Fr. Bruns Gedicht der endliche Mensch in stärkstem Distanzgefühl ganz außerhalb der Natur steht, nimmt unser Dichter als transzendentales Ich teil an ihr, ja er geht in ekstatischem Zustand in ihr auf:

„Thou, the meanwhile, wast blending with my Thought,
Yea, with my Life and Life's own secret joy:
Till the dilating Soul, enrapt, transfused,

19) C. P. W. S. 377. Hymn before Sun-Rise. V. 17 f. (1802.)
20) Ebda. S. 377. Hymn before Sun-Rise. V. 13 ff.
21) Ebda. S. 378. Hymn before Sun-Rise. V. 21 ff.

Into the mighty vision passing—there
As in her natural form, swelled vast to Heaven!
Awake, my soul! not only passive praise
Thou owest! not alone these swelling tears,
Mute thanks and secret ecstasy! Awake,
Voice of sweet song! Awake, my heart, awake!
Green vales and icy cliffs, all join my Hymn." [22])

Wenn man bedenkt, daß Coleridge dieses Gedicht schrieb, ohne Chamouny gesehen zu haben, ist dieses nur ein neuer Beweis dafür, wie stark stets das religiöse Erleben bei ihm gewesen ist. Wenn auch die Erscheinungswelt der Natur für ihn tot ist, das transzendente göttliche Leben hinter den Dingen ist für ihn lebendig geblieben; nur muß Coleridge auf die Gabe der Imagination als Zugang zur transzendentalen Sphäre verzichten.

In des Dichters späteren Jahren entstehen nur wenige Naturgedichte, und diese weisen nicht mehr die frühere Tiefe auf; sie sind eigentlich nur äußerlich mit der Natur assoziierte Betrachtungen, da Coleridge sich im Alter der Philosophie und Theologie zuwandte und von hier aus die Brücke zum Unendlichen schlug. Die späteren Naturgedichte stimmen alle darin überein: sie sind erfüllt vom Lob und Preis des Schöpfers:

„So will I build my altar in the fields,
And the blue sky my fretted dome shall be,
And the sweet fragrance that the wild flower yields
Shall be the incense I will yield to Thee,
Thee only God! and thou shalt not despise
Even me, the priest of this poor sacrifice." [23])

Er ist dankbar, daß er während der kurzen Zeit von 1797—1802, als sein dichterisches Schaffen den Höhepunkt erreicht hatte, an dem Leben und Weben in dem unendlichen Universum unmittelbar teilhaben durfte.

Somit reiht sich das Naturerleben Coleridges, soweit es in der Natur ein Symbol des „omnipresent mind" sieht, ein in die für die Romantik typische Haltung der Natur gegenüber, nur mit dem Unterschied, daß er vorwiegend die großen Dimensionen und Formen der äußeren Erscheinungswelt als bevorzugter betrachtet, den „Universal Mind" zu symbolisieren.

---

22) C. P. W. S. 378. Hymn before Sun-Rise. V. 19 ff.
23) Ebda. S. 429. To Nature. V. 9 ff. (? 1820.)

IV.

Schwund der Imagination und seine Folgen für das Naturgefühl Coleridges.

Wir erwähnten bereits des öfteren, daß der Verlust der Imagination für das Naturgefühl Coleridges von schwerwiegender Bedeutung war. Welches ist der Grund für dieses Versiegen der dichterischen Tätigkeit? Sie liegt zunächst begründet in einer eigenartigen, man möchte sagen verhängnisvollen Veranlagung Coleridges, sich selbst zum Gegenstand seiner poetischen Reflexionen zu machen. „My eloquence was most commonly exerted by the desire of running away and hiding myself from my personal feelings." [1]) Er kann sich seiner eigenen Gefühle bewußt werden, als ob sie etwas Fremdes wären. Er analysiert sein Inneres bis ins kleinste und reflektiert darüber. „I so attentively watch my own nature . . . " [2]) Dadurch zerstört er die Harmonie von Anschauen, Denken und Fühlen und gleichzeitig die Basis für jegliche schöpferische Leistung. „For I believe, that by nature I have more of a poet in me; sickness and some other and worse afflictions first forced me into downright metaphysics." Er fühlt also den Gegensatz von „metaphysics" und „poetry", er erkennt, daß das Überwiegen der Verstandestätigkeit die Poesie zerstört: „ . . . regretting the loss which I attribute to my long and exceedingly severe metaphysical investigations, and these partly to ill-health, and partly to private afflictions which rendered any subjects, immediately connected with feeling, a source of pain and disquiet to me." [3]) Über die „private afflictions", die „some other and worse afflictions" sagt er allerdings nichts Näheres aus. Wir wissen aber, was sich hinter diesen Worten verbirgt: das Opium, das ihm zum wahren Verhängnis geworden ist. Coleridge nahm es zunächst zur Linderung neuralgischer Beschwerden. Nun liegt aber im Opium die Verführungskraft zu immer erneuter Verwendung, und aus dem Kranken, der seine Schmerzen lindern will, wird der Opiophag,

1) Allsopp, Letters and Conversations of S. T. Coleridge. II. 136.
2) Letters of S. T. Col. I. S. 389. L. CXXVII. (July 29, 1802.) To Robert Southey.
3) Letters of S. T. Col. I. S. 388. (July 29, 1802.) To Robert Southey.

wie wir nur schon allzu bald auch bei unserem Dichter feststellen müssen. Wir können an Hand von Coleridges Briefen stufenweise alle Symptome des Morphinismus bei ihm verfolgen. In der einleitenden Periode wird das Opium als schmerzlinderndes Mittel genommen; darauf folgt ein Stadium, das von Lebensbehagen und absoluter Zufriedenheit erfüllt ist, der Morphinist lebt offenen Auges eine Art Traumleben. „O Opium, gerecht, sanft und doch gewaltig! du, das den Herzen der Armen und Reichen gleichermaßen für nimmer heilende Wunden und den Schmerz, dagegen sich der Geist empört, lindernden Balsam spendest. Du baust aus dem Schoße der Finsternis, aus der luftigen Einbildungskraft des Gehirns Städte und Tempel auf, kunstvoller als die Werke des Phidias und Praxiteles. . . . in deiner Hand ruht der Schlüssel zum Paradiese", singt ein deutscher Dichter. Wir erkennen hier die Parallele zu den Fancy-Gebilden, wie wir sie bei Coleridge in „Kubla Khan" vor uns haben.

Die Verführungskraft des Opiums verleitet aber zu immer erneuten und stärkeren Dosen, bis endlich die Erkenntnis des Überliefertseins an dieses Zaubermittel erwacht und der schmerzvolle, aber aussichtslose Kampf zwischen Wollenmüssen und Nichtvollbringenkönnen den Menschen in der Erkenntnis seiner eigenen inneren Erbärmlichkeit zusammenbrechen läßt. Ab 1800 ist dieses letzte Stadium bei Coleridge bezeugt durch seine eigenen Briefe und durch die Dorothy Wordsworths. Die unendliche Not und Verzweiflung seines materiellen und geistigen Ichs treibt ihn aber immer von neuem in die Arme des Zaubermittels, so daß er es an manchen Tagen bis zu 20—25 g (= 8 000 Tropfen) Opiumtinktur brachte. Daß sich bei einer solchen Überdosierung die symptomatischen Erscheinungen des Morphinismus in ausgeprägter Weise zeigen mußten, ist verständlich. Nervöse Reizzustände und Schmerzempfindungen in allen Nervenbahnen treiben ihn zur Verzweiflung:

„This body that does me grievous wrong." [4])

Coleridges Briefe aus dieser Zeit bieten ein erschütterndes Bild seines Innern. „Joy" und „hope" suchen wir vergebens in ihnen.

„. . . . I am weary of feeling and thinking,
. . . . I am weary yet cannot be vacant," [5])

klagt er. Herz und Gemüt leiden unsäglich. Wie sehnt er sich

4) C. P. W. S. 439. Youth and Age. V. 9. (1823—32.)
5) Ebda. S. 305. Hexameters. V. 21. (1798/9.)

nach einem Hoffnungsstrahl! Da die Quelle der inneren Heiterkeit in ihm versiegt ist, versucht er, von seinen Freunden ein Tröpfchen Hoffnung in sein dunkles Dasein träufeln zu lassen. Er schreibt einen Brief voller Verzweiflung an Sir H. Davy und bittet ihn: „Lastly and mostly, do send a d r o p of hope to my parched tongue." [6]) Dazu gesellt sich bei unserem Dichter die bei Morphinisten allgemein beobachtete Erscheinung, daß sie der Natur gegenüber vollständig unempfänglich sind, was für Coleridge ganz besonders schmerzlich ist. In einem Briefe an Josiah Wedgewood (1801) beklagt er sich über eine „total inability to associate any but the most languid feelings with the Godlike objects."

„I see them all so excellently fair,
I see, not feel, how beautiful they are!" [7])

Es ist geradezu erschütternd, das langsame Abnehmen der geistigen und seelischen Kräfte zu verfolgen. Coleridge hofft ja immer noch, sich von dem Bann des Opiums freimachen zu können. 1808 schreibt er einen melancholischen Brief an Estlin, in dem er sich offen als Sklave dieses Zaubermittels bekennt. Bisher sprach er in seinen Briefen nur von „worse afflictions", „private afflictions", die sein dichterisches Schaffen hinderten; oder er schreibt: „alas, I have suffered more, I think, from the amiable propensities of my nature than from my worst faults." [8]) Er umschreibt immer noch die Sucht nach dem Rauschgift, die sich seiner bemächtigt hat. Erst 1808 bekennt er es offen in oben erwähntem Brief an Estlin und fügt hinzu, daß das Bekenntnis ihm Erleichterung verschafft habe, und er hoffe zuversichtlich, sich allmählich aus den Fesseln losringen zu können. Leider blieb diese Hoffnung unerfüllt. So legt er denn seine ganze Verzweiflung in die „Ode to Dejection", deren Verse in ihrer Tragik geradezu erschütternd sind:

„I may not hope from outward forms to win
The passion and the life, whose fountains are
within." [9])

Er hat „the passion and the life", das leidenschaftliche Leben seiner Dichterseele, eben die Imagination verloren; damit ist die Außenwelt für ihn tot, denn sie kann uns nur Leben spenden, wenn wir die Kraft der Imagination in uns haben. Die Natur kann ihm nichts mehr sagen, weil er nicht

6) Letters of S. T. Col. I. S. 347. L. CXV. (Febr. 3, 1801.)
7) C. P. W. S. 364. Dejection: An Ode. V. 37 f. (1802.)
8) Letters of S. T. Col. I. S. 390. L. CXXVII. (July 29, 1802.) To Robert Southey.
9) C. P. W. S. 365. Dejection: An Ode. V. 45 f. (1802.)

mehr mit ihr in Verbindung treten kann. „We receive but what we give.“ [10]) Das „life“, als das Coleridge die Imagination bezeichnet, besteht in einer Synthese von Geben und Nehmen; die Tragik bei Coleridge besteht darin, daß er wohl noch nehmen, aber nicht mehr geben kann. Die Quelle unmittelbarsten Lebens, die ihn mit der Natur verband, ist versiegt, und so folgt denn der Miserere-Gesang seiner verzweifelten Dichterseele:

„My genial spirits fail;
And what can these avail
To lift the smothering weight from off my breast?
It were a vain endeavour,
Though I should gaze for ever
On that green light that lingers in the west:
I may not hope from outward forms to win
The passion and the life, whose fountains
are within.“ [11])

Schlußzusammenfassung.

Wenn wir zum Schluß das Naturgefühl Coleridges als Ganzes überblicken, so erkennen wir, daß sich in ihm deutlich und klar die Differenziertheit der Dichterpersönlichkeit spiegelt. Die Stellung zur Natur in ihrer eigentümlichen Prägung wird bei Coleridge bedingt durch Faktoren innerer und äußerer Art. Wenn wir bedenken, daß unser Dichter während des größten Teils seines Lebens ein psychisch und physisch kranker Mensch war, so verstehen wir den eigenartigen Stimmungsgehalt seiner Naturdichtungen. Er brachte aus sich heraus nicht die Kraft auf, sich über die mannigfachen Widerwärtigkeiten des Lebens, gegen die er zu kämpfen hatte, hinwegzusetzen. So erklärt es sich von vornherein, daß sein Verhältnis zur Natur nicht durchgehend ein sonniges und intimvertrautes sein konnte; er übertrug zunächst sein widerspruchsvolles Innenleben auch auf die äußeren Gegebenheiten der Natur. Dazu gesellte sich in der Frühzeit das Überwiegen des Gedanklichen, das ihn daran hinderte, in ein unmittelbares Verhältnis zur Natur zu treten. Erst als Wordsworth ihm Führer und Berater wurde und die trübende Welt von Wissen wegräumte, die sich für Coleridge vor die äußeren Gegebenheiten lagerte, als die „joy“ in sein Leben hineingetragen wurde, gelang es ihm, die romanesken Kontraste in der Natur, zu denen er nach seiner psychischen Veranlagung sehr neigte,

10) C. P. W. S. 365. Dejection. An Ode. V. 47.
11) Ebda. S. 365. Dejection: An Ode. V. 39 ff. (1802.)

zu überwinden. Seine starke Aufnahme- und Anpassungsfähigkeit kamen ihm dabei zu Hilfe, sich die ästhetischen Anschauungen und Ideale anderer Menschen vollkommen zu eigen zu machen und sie zu verwirklichen, so daß er oft das Eigene nicht vom Assimilierten unterscheiden konnte. All diese verschiedenen Punkte, die ihren Ursprung in der psychischen Veranlagung des Dichters haben, konnten wir in der Naturdichtung deutlich nachweisen.

Die Differenziertheit innerhalb von Coleridges Naturgefühl wird andererseits mit bedingt durch einen Faktor äußerer Art: unser Dichter lebte in der Übergangszeit, die vom Klassizismus über die Vorromantik zur Hochromantik führte. Solche Übergangsperioden, in denen sich die konventionellen Normen gegen das Eindringen der neuen Ideen auszuspielen pflegen, bringen es immer mit sich, daß das Werk des Einzelnen widerspruchsvoll erscheint, zumal wenn der Dichter infolge seiner psychischen Konstitution diesen Tendenzen noch entgegenkommt. Coleridge war durch seine starke Universalität nicht dazu befähigt, in der Zeit des Kampfes der verschiedenen ästhetischen Anschauungen der Bahnbrecher einer ausgesprochen neuen Richtung zu werden. Hätte er neben der Universalität auch Totalität besessen, wäre er wohl einer der Größten seines Jahrhunderts geworden; denn seine theoretischen Anschauungen, die er in der „Biographia Literaria" niedergelegt hat, zählen mit zu den grundlegenden Dokumenten der Romantik allgemein. Daher ist die literarische Forschung auch geneigt, Coleridge als Dichter in eine Reihe neben Wordsworth, Keats und andere zu stellen. Einer solchen generellen Einordnung widerspricht aber das Ergebnis unserer eingehenden Untersuchung. Die romaneske Komponente darf in Coleridges Naturgefühl nicht außer acht gelassen werden; denn sie nimmt einen großen Teil seines Schaffens ein. Auch ist die Naturdichtung der Frühzeit stark durchsetzt mit traditionellen Elementen, wie wir im einzelnen nachweisen konnten.

Es besteht im Grunde eine eigentümliche Paradoxie zwischen Coleridge als Dichter und Coleridge als Theoretiker; denn das, was er theoretisch als unbedingte Notwendigkeit für einen wahren Dichter erkannte, konnte er in seinem eigenen Schaffen nicht immer verwirklichen. Zwar gelang es ihm, während der kurzen Spanne seiner dichterischen Blütezeit die Einheit von Anschauen, Denken und Fühlen zu erreichen und ein Vertreter der typisch romantischen religiösen Naturmystik zu sein. Wenn wir aber das Schönheitsideal in der Natur mit hinzuziehen — ich verweise auf die Zusammenfassung desselben oben S. 76 ff. — so wird es deutlich, eine wie

große Rolle doch die romaneske Seite in seiner Naturdichtung spielt. Coleridge ist der Theoretiker der typisch romantischen Richtung; in seinem eigenen Schönheitsideal und dichterischen Schaffen bricht sich daneben aber die romaneske Seite immer wieder Bahn; dabei haben vorliegende Ausführungen von Werken wie „Christabel" und „The Rime of the Ancient Mariner", da sie ausgesprochene Produkte von des Dichters Fancy-Veranlagung sind, ganz abgesehen, weil nur das Naturgefühl behandelt werden sollte, das sich auf die unmittelbar gegebenen Phänomene der Natur gründet, deren Anschauung sich im Dichter in beseeltes Schauen umsetzt.

So entbehrt das Lebenswerk Coleridges nicht einer gewissen Tragik. Er hat stets ernsthaft gerungen, sich durch die Differenziertheit der inneren und äußeren Gegebenheiten hindurchzufinden, aber seine Bemühungen waren nur während einer kurzen Zeitspanne von Erfolg gekrönt. Gerade weil er in seiner dichterischen Blütezeit zu dem wahren Sinn und Sein der Natur durchgedrungen war, mußte nach dem Verlust der Imagination die Erkenntnis, daß die unendliche Fülle der Erscheinungen ihm nichts mehr bedeuten konnte, um so härter für ihn sein:

„A grief without a pang, void, dark, and drear,
A stifled, drowsy, unimpassioned grief,
Which finds no natural outlet, no relief,
In word, or sigh, or tear —
O Lady! in this wan and heartless mood,
To other thought by yonder throstle woo'd,
All this long eve, so balmy and serene,
Have I been gazing on the western sky,
And its peculiar tint of yellow green:
And still I gaze — and with how blank an eye!
And those thin clouds above, in flakes and bars,
That give away their motion to the stars;
Those stars, that glide behind them or between,
Now sparkling, now bedimmed, but always seen:
Yon crescent Moon, as fixed as if it grew
In its own cloudless, starless lake of blue;
I see them all so excellently fair,
I see, not feel, how beautiful they are!"
(Dejection: An Ode. V. 21 ff.)

Lebenslauf.

Am 24. Mai 1904 wurde ich, Margarete Hosch, evangelischen Bekenntnisses, preußischer Staatsangehörigkeit, als Tochter des Rektors Karl Hosch zu Arnsberg i. W. geboren. Ich besuchte die Volksschule zu Blankenstein a. d. Ruhr, die Mädchenmittelschule zu Langendreer und das Lyzeum nebst Oberlyzeum und Seminarklasse zu Bochum. Ostern 1925 erwarb ich das Zeugnis der Lehrbefähigung für Lyzeen. Ab S.-S. 1925 studierte ich englische und romanische Philologie und Philosophie, und zwar vom 21. April 1925 bis 1. März 1926 sowie vom 3. Mai 1926 bis 3. August 1927 in Marburg, vom 15. November 1927 bis 17. März 1928 in Berlin und vom 3. Mai 1928 bis 4. August 1930 in Marburg. Mit Abschluß des W.-S. 1926/27 legte ich das Turn- und Sportexamen ab. Am 27. Februar 1931 bestand ich in Marburg das philologische Staatsexamen und am 2. März 1932 das Rigorosum. Seit dem 1. April d. J. bin ich als Studienreferendarin dem Bezirksseminar Bochum überwiesen.

Meine akademischen Lehrer waren:
in Marburg: die Herren Professoren und Dozenten: Deutschbein, Diffené, Frank, Glaser, Heidegger, Hildebrand, Jaeck, Jaensch, Mahnke, A. Schmidt, W. Schmidt, Schulze, Spitzer, Vlamynck;
in Berlin: die Herren Professoren und Dozenten: Brandl, Bröker, Dessoir, Dibelius, Gamillscheg, Olivier-Henrion, Rieffert, Wechssler.

Ihnen allen spreche ich meinen aufrichtigen Dank aus, insbesondere Herrn Prof. Dr. Deutschbein, der mich zu vorliegender Arbeit anregte und mich bei ihrer Abfassung bereitwilligst unterstützt und gefördert hat.

Margarete Hosch.